BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta caseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XII - NUMERO 7 - LUGLIO 1951

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XII - NUMERO 7 - LUGLIO 1951

Discorso sul neorealismo (*)

PREMESSA.

Un discorso sul neorealismo del cinema italiano potrebbe venire facilmente in uggia, tanto si è parlato di questo argomento e con quel tono e quegli accenti iperbolici che distinguono la critica cinematografica, i cui antenati son sempre la pubblicità e la propaganda, come per il film l'industria e il commercio, se non ci fosse almeno l'intenzione di dire qualcosa di nuovo e la volontà di analizzare questo *fenomeno,* importante nella particolare storia del film piú che da un punto di vista strettamente stilistico, come espressione degli orientamenti ideologici e degli stati d'animo del nostro popolo in questi ultimi anni e di un momento singolarmente felice perché si credeva di poter costruire senza ulteriori lotte e sofferenze un mondo pacificato nuovo (1) e migliore su quello così tragicamente crollato.

Oggi, a breve distanza, quelle speranze si sono allontanate: diremmo meglio quelle illusioni, perché era proprio un illudersi pensare che la storia facesse dei salti e che le tragiche vicende della guerra avessero maturato negli animi quella esigenza di giustizia e di libertà che ha bisogno di un processo lento e profondo, di un'esperienza continua e dolorosa.

Se non si tiene presente tutto ciò non è possibile comprendere la parabola del neorealismo: dico parabola perché, questa tendenza, questo aspetto del nostro cinema è già in fase di decadenza e si va esaurendo in un processo di involuzione o in un « manierismo » senza mordente perché senz'anima.

La crisalide non si è fatta farfalla (2).

NEOREALISMO: DEFINIZIONE IMPROPRIA.

Molto si è discusso in Italia e all'estero intorno al *neorealismo,* denominazione venutaci d'oltr'alpe e certamente impropria da un punto di vista critico ed estetico, ma che entrata nell'uso corrente conviene, piú che respingere con facili argomentazioni teoriche, circoscrivere nel suo significato alla luce dei film cui venne attribuita. Che una tale clas-

(*) Conferenza tenuta a Bari per i soci del Circolo *Amici della cultura* e del *Cineclub* l'11 aprile 1950.

sificazione non debba intendersi in un senso esclusivamente stilistico è chiaro perché con essa si sono designati film assai diversi formalmente l'uno dall'altro, come per esempio, *Roma, città aperta, Caccia tragica, La terra trema, Ladri di biciclette*; né, per la stessa ragione, si può parlare, come qualcuno ha fatto, di « nuova scuola italiana » perché non si tratta di un indirizzo o un orientamento formale comune a un certo numero di artisti, tra i quali magari un caposcuola, ma di un moto spontaneo che non ha origini letterarie o, comunque, intellettualistiche e che non si propone come finalità immediata di risolvere problemi generali di stile.

Neorealismo non è verismo.

Il maggiore equivoco è stato quello di confondere o scambiare il neorealismo col *verismo* cinematografico e credere che esso consistesse nel *girare* tutto dal vero, senza attori e con persone prese dalla vita, magari di condizione e mestiere rispondenti a quelle dei personaggi del film. Errore che ha fatto ricercare nel documentarismo gli antecedenti del neorealismo e per il quale veniva confusa una posizione spirituale con un fatto tecnico e materiale. *Roma, città aperta,* che è il primo e il piú celebre film del neorealismo italiano, si è avvalso della collaborazione di due eccellenti attori come la Magnani e il Fabrizi, senza contare i personaggi di secondo piano che erano anch'essi interpretati da attori professionisti.

Che alcuni registi, come ad esempio Visconti ne *La terra trema,* si siano attenuti a uno scrupoloso verismo è un fatto tecnico e, se si vuole, stilistico, che nasce dal particolare contenuto del film: la finzione artistica, o se piú piace, la trasfigurazione, si è spostata tutta sulla regía, nelle riprese eleborate e raffinate i cui effetti sono stati calcolati al millesimo. Rossellini ha trattato la « finzione » del suo film, con una tecnica quasi documentaria, mentre Visconti, invertendo i termini, ha elaborato il documento con la tecnica scaltrita del *film d'artè,* per intenderci. Come ognun vede, due tecniche e due stili assolutamente diversi; come diverso ancora è il barocchismo di De Santis, cosí corposo e polposo, di *Caccia tragica* e *Riso amaro*.

Pur tuttavia in queste differenze si riscontra un mondo e un modo comuni, un'identità di interessi, un analogo atteggiamento spirituale nei confronti della realtà, che fanno del neorealismo non una scuola né una tendenza stilistica, ma un movimento spirituale che investe il concetto stesso dell'arte o quanto meno del cinema come espressione d'arte, assumendo una posizione decisamente polemica non tanto di carattere formale, quanto eminentemente *contenutistica,* nei confronti delle altre tendenze.

La dialettica storica si riflette, cosí, in quella artistica.

Significato umano e sociale del neorealismo.

Il neorealismo sorge da un bisogno sincero di verità e di umanità dopo tante sofferenze, da un piú largo respiro dolorosamente conqui-

stato durante la guerra e l'occupazione straniera, che aveva fatto scadere il dramma individuale di ordine psicologico per quello collettivo e data la spinta a un'indagine sociale per scoprire le cause di tanti mali e tanto flagello. L'anima del neorealismo fu dunque la realtà sociale, la condizione umana del nostro popolo, durante l'occupazione tedesca (*Roma, città aperta*), quella alleata (*Paisà*), nel disordine dell'immediato dopoguerra (*Sciuscià* e *Caccia tragica*), e fu quest'anima che portò a un approfondimento che prescindeva dall'occasione bellica per rifarsi, come ne *La terra trema* a motivi piú profondi ed antichi, a un male piú vecchio e costituzionale.

Questo e non altro è il filone del neorealismo, che non sempre ha espresso tale contenuto in forme nuove (3): ogni altra interpretazione è arbitraria e tendenziosa e ingenera l'equivoco.

Ammesso questo punto di partenza è chiaro che i film neorealisti non potevano non avere un tono polemico e politico nello stesso tempo, dando naturalmente alla parola politica un significato piú vasto che non sia la programmatica di un partito. La posizione degli uomini di cinema non era, per così dire, precostituita da schematismi ideologici, e quando questi sono entrati in giuoco hanno minato la forza espressiva del film, ma veniva determinandosi di fronte alla realtà storica e sociale che essi scoprivano con la macchina da presa. Nel film neorealista, ed è qui la sua forza di suggestione, sono i fatti che parlano: non nel senso di un brutale documentarismo, impossibile del resto come assoluta e astratta oggettività perchè mai depurabile completamente dall'elemento soggettivo rappresentato dal realizzatore, ma nel loro significato storico-sociale.

Il neorealismo e le origini del cinema.

Un chiarimento di questo concetto sarà necessario.

Col neorealismo italiano il film ritorna alle sue origini, ma con la maturità dei suoi cinquant'anni di vita e cioè la coscienza dell'autonomia dei suoi mezzi espressivi e la consapevolezza della sua forza e responsabilità di arte di massa. Nasce il cinema nell'ormai lontano 1895 come miracolosa riproduzione della vita nel suo aspetto piú appariscente: il dinamismo. I piccoli film girati dai fratelli Lumière sono infatti dei semplici e brevi documentari: l'uscita degli operai da un'officina, l'arrivo di un treno alla stazione; il movimento della via d'una città; l'interesse e la meraviglia che suscitano non è tanto legata al prodigio del movimento — già Baudelaire nell'*Art romantique* aveva descritto le meraviglie del Fantascopio che attraverso l'ingegnosa rotazione di venti immagini riproducenti le diverse fasi di un movimento permetteva di vedere « con precisione fantastica » le piroette di una ballerina o gli esercizi di un ginnasta — quanto a quello della fedele riproduzione della vita in tutta la sua dinamica. Il successo del dagherrotipo che aveva fatto scrivere allo stesso Baudelaire parole aspre contro

« la società immonda gettatasi, come un solo Narciso, a contemplare la sua triviale immagine sul metallo » e gli aveva fatto preconizzare la fine della pittura per l'intrusione di questo mezzo scientifico e industriale nel campo dell'arte, si rinnovava, in maniera assai piú clamorosa, la sera del 28 dicembre 1895 nel sotterraneo del Grand Cafè, al Boulevard des Capucins in Parigi dove avvenne la prima proiezione di una serie di film.

Cosí parlava della meravigliosa invenzione un giornale di quell'epoca, « Le radical »: « Si tratta della riproduzione, a mezzo di proiezione, di *scene di vita* fotografate con una serie di istantanee: qualunque sia la scena cosí ripresa e per quanto sia grande il numero delle persone cosí *sorprese negli atti della loro vita, voi le rivedete in grandezza naturale coi colori, la prospettiva, i cieli lontani, le case, le vie, con tutte le illusione della vita reale.* C'è, per esempio, la scena dei fabbri. Uno fa funzionare il mantice, il fumo sale dal focolare; l'altro prende il ferro, lo batte sull'incudine, lo immerge nell'acqua, dalla quale si alza una larga colonna di vapore bianco. La *Veduta di una strada di Lione,* con tutto il suo movimento di tranvai, di passanti, di gente che passeggia è ancora piú stupefacente; ma il film che ha piú eccitato l'entusiasmo, è il *Bagno al mare*; questo mare è cosí vero, cosí mosso, cosí colorato, cosí agitato, quei bagnanti e quei tuffatori che risalgono, corrono sul trampolino e si tuffano di testa, sono di una verità meravigliosa ».

Documentarismo e fantasia.

Poi venne Méliès coi suoi piccoli film fantasiosi come il *Viaggio sulla luna*: gli uomini cominciarono a divertirsi con questo straordinario giocattolo nuovo, apprezzabile sopratutto per quelle che il D'Annunzio ebbe a chiamare « truccherie ». Il realismo dei Lumière e la fantasia di Méliès, come giustamente è stato osservato, rappresentano i due poli verso i quali ha oscillato in continuazione il film. Se non che mi pare che si debba aggiungere a questa giusta osservazione un rilievo importante: l'industrializzazione del cinema che lo ha spinto sempre di piú lontano dalle sue origini verso il falso e l'artificioso e, diciamolo pure, il banale per correre incontro ai gusti di un pubblico sempre piú vasto, rispondendo alle sue richieste extra-estetiche. Le eccezioni, i film che si possono considerare autentiche opere d'arte, si contano sulla punta delle dita.

Un monito di F. De Sanctis.

Il neorealismo italiano, si è detto, ritorna alle origini: lo schermo si fa nuovamente specchio della vita, còlta ora non piú naturalisticamente nei suoi aspetti esterni, ma nella sua concreta dialettica; la macchina da presa, inventata or è mezzo secolo, scopre adesso la realtà nel suo storico attuarsi, non isolando piú l'uomo nell'astratta vicenda di un

astratto personaggio, ma agganciandolo saldamente alla struttura sociale, coi suoi ideali, le sue aspirazioni, le sue sofferenze: riscopre al di fuori di ogni ipocrisia e ogni retorica, i valori concreti di Patria, libertà, lavoro, famiglia. Sembra che sia il cinema, dopo piú di mezzo secolo ad ascoltare il messaggio con cui Francesco De Sanctis chiudeva la sua *Storia della letteratura italiana*: « (L'Italia) Dee cercare sè stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucro, guardando alla cosa effettuale, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua cultura, instaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà la sue impressioni, troverà nella sua intimità nuove fonti di ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la Patria, la scienza, la virtú, non come idee brillanti, viste nello spazio, che gli girino intorno, ma come oggetti concreti e familiari, divenuti il suo contenuto... Guardare in noi, nei nostri costumi, nelle nostre idee, nei nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive; convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandocelo e trasformandolo: « esplorare il proprio petto », secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi ».

Il neorealismo come presa di coscienza della società italiana.

Possono apparire parole grosse e sproporzionate quelle del grande Maestro riportate qui a proposito del cinema; ma chi è libero da pregiudizi accademici e letterari, chi di tali parole intende il valore profetico e la forza morale, monde proprio come sono da pregiudizi, da ipocrisia e da retorica, non si stupirà e scandalizzerà per l'accostamento. E forse ci voleva l'innocenza istintiva del cinema, su cui non pesa ancora una tradizione « accademica » e intellettualistica, per esprimere quell'esigenza di sincerità e di verità che tutto il nostro popolo ha sentito dopo che la tragedia della guerra e dell'occupazione han fatto cadere tante impalcature ideologiche e retoriche e tante illusioni.

Si aggiunga il fatto che le comuni sofferenze, i pericoli comuni avevano contribuito a stabilire una piú profonda coscienza di solidarietà sociale, a far sentire che la sorte di ciascuno era legata strettamente al destino di tutto il popolo. Nella tragedia e nonostante la lotta fraterna, si venivano creando, per la forza stessa degli eventi, quell'anima collettiva che è il segno della non spenta vitalità di un popolo.

La meravigliosa macchina di Lumière era là: il mulino delle immagini, come è stata chiamata, la fabbricatrice di tanti sogni a buon mercato, ma anche il mezzo piú potente di rappresentazione della realtà. Non si trattava piú, ora, della vita pacifica ed esteriore del 1895, la cui semplice riproduzione faceva già gridare al miracolo per la novità stessa dell'invenzione, ma di un mondo travolto e sconvolto che prendeva alla gola e la cui rappresentazione non poteva non destare in tutti le stesse idee, le medesime emozioni e reazioni: direi, le stesse conclusioni.

Per quanto questa affermazione possa sembrare audace è, certo, che i primi film neorealisti destarono l'impressione come di una riscoperta del cinema: il pubblico si trovò faccia a faccia con la vita nella sua tremenda verità in una situazione analoga sotto un certo aspetto, a quella del 1895, solo che ora non gli si rivelava nella sua piacevole esteriorità, ma nel suo contenuto umano piú profondo, nella dialettica tra la pace e la guerra, la civiltà e le barbarie, la reazione e il progresso: la riproduzione meccanica era divenuta rappresentazione artistica. Quel pubblico, abituato in mezzo secolo di sviluppo dei mezzi espressivi del cinema a leggere nelle immagini: nel viso di un'attrice o un attore protagonisti di una vicenda amorosa, ora leggeva nel *suo* volto, riflesso sullo schermo, le sue tragedie e i suoi dolori; leggeva non piú seguendo una storia, ma la *storia*; vedeva sullo schermo riflessa la vita nella sua pienezza. Di qui lo sbigottimento, il successo strepitoso, tanto in Italia che all'estero, dei primi film neorealisti italiani, che i letterati, gli esteti del cinema non riuscivano a spiegarsi. Perché, occorre dirlo, questi film appaiono in un certo senso primitivi e rozzi come le brevi pellicole dei fratelli Lumière e, certo, non hanno la scaltrezza e raffinatezza che in mezzo secolo il cinema ha raggiunto.

Il neorealismo e i precedenti realisti del film.

Come mai tanta fortuna? Tanta risonanza? La domanda viene spontanea se si osserva che il « realismo » non era nuovo al cinema e neppure, diciamo cosí, il film a carattere politico e sociale. Basterebbe ricordare taluni film americani di Vidor, come *Halleluja!* e *Nostro pane quotidiano* o i film sovietici di Eisenstein e Pudovkin: *L'incrociatore Potemkin, La fine di S. Pietróburgo,* o il realismo francese di Renoir e Carnet: *La bestia umana* e *Il porto delle nebbie,* tutti stilisticamente assai piú maturi dei nostri *Roma, città aperta, Paisà* e *Sciuscià*: del resto nello stesso cinema italiano che precede il neorealismo, scorre un filone realista da *Sperduti nel buio* di Martoglio a *Ossessione* di Visconti, nel quale gli storici del film hanno creduto di poter trovare dei precedenti piú o meno illustri.

Il realismo americano.

La verità è, a mio giudizio, che questo realismo era in un certo senso di natura diversa in quanto legato alla ricerca ed elaborazione di un linguaggio autonomo del film e dei suoi effetti spettacolari, come nel miglior cinema americano. Non bisogna dimenticare che quella del film è un'arte relativamente giovane sulla quale han pesato notevolmente fino ad oggi, sul piano artistico s'intende, l'elaborazione, la ricerca e la conquista dei mezzi espressivi e, quindi, il lato tecnico e formalistico. Han tanto pesato che accanto alle opere cinematografiche

si è venuta elaborando dall'attività critica una poetica, che nel fissare leggi e formule è discesa fino alla grammatica e di cui oggi si avverte la crisi e l'inadeguatezza di fronte, appunto, ai nuovi fatti artistici (4).

IL REALISMO RIVOLUZIONARIO SOVIETICO.

Persino quel grande avvenimento che è stata la rivoluzione russa si è ripercosso nel cinema in elaborazione stilistica. I film sovietici dovevano esprimere la dialettica della rivoluzione, la lotta di classe e rispondere a un contenuto ideologico e polemico. Questa esigenza trovò la sua espressione nella dialettica del montaggio che permetteva di colpire lo spettatore, di bombardarlo, con immagini il cui ravvicinamento produceva in lui una forte emozione e la sintesi ideologica che quegli artisti volevano, in fatto, raggiungere. Da un lato, quindi, la ricerca formale dell'inquadratura per presentare ogni immagine nella maniera piú efficace rispetto al significato che doveva avere (nacquero perfino le teorizzazioni: il tiranno si inquadra dal basso in modo che campeggi deformato e imponente, la vittima dall'alto sí che risulti misera e schiacciata) e dall'altro quella del montaggio sí da rendere l'accostamento delle immagini singole il più chiaro ed efficace possibile. La stessa teoria del *tema* come asse ideologico del film è di natura intellettualistica.

L'importanza del cinema sovietico nell'evoluzione stilistica del film è a tutti nota e non occorre insistervi, come è a tutti nota anche la parte decisiva avuta dagli stessi sovietici nello sviluppo della teoria cinematografica, con gli scritti sopratutto di due grandi registi: Eisenstein e Pudovkin.

IL REALISMO SOCIALISTA.

Quest'ultimo, del resto, proprio in due discorsi tenuti qui da noi, a Perugia e a Roma, ha criticato e ripudiato gli aspetti piú formalistici della sua teoria cintmatografica e particolarmente gli schematismi del montaggio. Lo stesso cinema sovietico di oggi ha subito una profonda evoluzione stilistica rispetto a quello di vent'anni fa: evoluzione che segue la trasformazione e il passaggio di quel regime dalla fase ancora combattiva e polemica di lotta di classe — e la dittatura del proletariato è un aspetto di tale lotta — alla costruzione di una società comunistica. Il *realismo socialista,* che secondo gli esteti del marxismo, sarebbe una *prefigurazione* di codesta società, ha un'impostazione, per tanto, di esaltazione di uomini e fatti del passato e del presente in funzione di un'ottimistica visione del futuro ed è didascalico ed edificante (la tendenza comune del cinema sovietico, ebbe a dire Pudovkin a Perugia, è di « mostrare sullo schermo la figura dell'uomo positivo, come esempio vivente che incita all'imitazione ».) e non polemico e critico. Nessuna relazione, tra esso e il neorealismo italiano.

IL REALISMO FRANCESE D'ANTEGUERRA.

Per il realismo francese di anteguerra del quale si è discorso, la sua derivazione letteraria è piú che evidente. Pietro Paolo Trompeo in uno scritto di dieci anni fa su *La bestia umana* di Rénoir ha messa in chiara evidenza questa terza fase del naturalismo francese, dopo quella narrativa rappresentata da Zola e dai suoi predecessori e discepoli e quella drammatica che si riassume nel nome di Becque e nel Teatro libero di Antoin, che trova nel cinema la sua espressione. « Tranche de vie », ma di ordine tutto letterario e formale rielaborata in un sapiente artificio tecnico, in uno stile raggiunto che ha avuto il suo successo, ma che doveva sboccare, come è stato, nel fantasioso barocchismo dei film in costume.

IL REALISMO DEL CINEMA ITALIANO PRIMA DELLA GUERRA.

Anche i precedenti italiani del realismo hanno un'origine vuoi letteraria, vuoi di rimbalzo di movimenti cinematografici stranieri, come è il caso di *Sperduti nel buio,* che si riallacciava al teatro di Bracco o di *Sole* di Blasetti, che riecheggiava il cinema sovietico, o di *Ossessione* di Visconti, derivato evidentissimamente dal film realistico francese. Solo Rossellini e De Robertis, in un certo senso, con *Uomini sul fondo* e *La nave bianca,* costituiscono un presagio del neorealismo, nonostante l'aspetto fondamentale di questi film sia quello di un *documentario truccato* come suole dirsi.

REALISMO E FORMALISMO.

Non vorrei essere frainteso e si potesse pensare a una svalutazione da parte mia del realismo nella storia del film; tutt'altro: qui si vuol solo dire che fino a un determinato momento, che possiamo fissare con l'ultima guerra, l'accento è caduto sempre sul fatto formale. Non per nulla si è tanto discusso di cinema puro, di cinema cinematografico, di montaggio base estetica del film, di materiale plastico, ecc. (5).

GRANDEZZA SOLITARIA DI CHARLOT.

Charlie Chaplin, grande e isolato artista anche in questo, è l'unico che non è legato alla elaborazione formalistica del film (è nota la sua riluttanza a servirsi, persino, dei nuovi mezzi tecnici, come è stato per il parlato), ma che si è sempre e solo preoccupato di svolgere il suo contenuto interpretando la realtà sociale, con quella tecnica che via via lo poteva esprimere più immediatamente. Da qui la linearità del suo stile, che qualche critico dello « specifico filmico » disse addirittura non cinematografico perché senza montaggio, allora teorizzato come la base estetica del film.

Certo, fra tutti gli artisti del cinema, compresivi anche i contenu-

tisti ad oltranza, egli è sicuramente il meno formalista proprio perché il piú artista.

ORIGINI ANTIFORMALISTICHE DEL NEOREALISMO.

Col neorealismo italiano cadono a un tratto le poetiche e le grammatiche, cadono le preoccupazioni formali, persino, direi, quelle tecniche giacché, oltre tutto, i primi film furono realizzati con mezzi tecnici ridotti e neppure perfettamente efficienti, e la realtà umana, la materia, se ben ci si intende, prende il sopravvento. Gli uomini di cinema, anch'essi come gli altri, uscivano dalla guerra con l'animo turbato e commosso e si trovavano di fronte a un mondo sconquassato dalla tempesta: nello stesso tempo sentivano fra tante perdite e distruzioni di avere conquistato una libertà di espressione, quella libertà che era loro mancata per tanti anni e che i migliori avevano desiderata e cercata tra le maglie della censura. Ed ecco il loro primo discorso filmico, caldo, singhiozzato, forse sconnesso qua e là, ma vibrante di sincerità, palpitante di verità, tutto pervaso di speranza, di fede in un mondo migliore.

« ROMA, CITTÀ APERTA ».

Roma, città aperta fu una rivelazione: il suo successo quasi non ha precedenti. Dicono che in America quei produttori se lo passassero e ripassassero in proiezione per rendersi conto di quale fosse il segreto per cui il film aveva suscitato l'entusiasmo di tutti i pubblici. E, certo, valutandolo con l'antico metro era assai difficile poterlo individuare. L'opera non ha la consueta struttura: a volte corre rapida e spedita, tal'altra sorvola punti essenziali del racconto e si indugia insistente su aspetti che potrebbero apparire secondari ma che non lo sono per la loro ricchezza umana. La fotografia è senza virtuosismi, spesso scabra, quasi documentaria e il montaggio ha un ritmo che non nasce dalla formalistica cadenza al fotogramma. Quanta differenza con la perfetta tecnica dei film americani!

Eppure, ecco il segreto, c'è Roma, l'Italia durante l'occupazione tedesca, con le sue sofferenze i suoi martiri, le sue speranze. C'è, per tutti gli uomini che l'abbiano provata, la tragedia della guerra, la bestialità della guerra, la nefandezza della guerra. Se di questo film nessuno, forse, avrà il ricordo di una bella inquadratura, di uno di quei pezzi di bravura che si sogliono dire da cineteca, tutti, che lo hanno veduto non dimenticheranno mai il volto doloroso e fiero della Magnani, la ribellione cocente di fronte ai soldati nazisti, il suo grido disperato spezzato da una scarica di mitra mentre corre dietro al camion che le porta via il marito. C'è in questo personaggio l'angoscia e l'eroismo di tutte le mogli e le madri, di tutte le donne che la guerra ha cosí crudelmente colpito.

Nessuno dimenticherà la figura del prete, interpretato da Fabri-

zi, generoso, solidale con le vittime, uomo tra gli uomini — « Le vie del Signore sono infinite! » risponde all'ufficiale tedesco che rimprovera lui, sacerdote, di difendere un comunista — capace di giungere con semplicità all'estremo sacrificio. E quanto appare vera, autentica, quella Roma della periferia dalle strade larghe, uguali, con gli stinti casamenti popolari di otto piani, brulicanti di angoscia e di rivolta, dove le S.S. facevano le piú frequenti retate!

Durante la proiezione del film gli spettatori non avvertono piú i limiti dello schermo, non sentono l'abile artificio, non scoppiano in esclamazioni per il virtuosismo del regista, degli attori o dell'operatore. L'immagine si rifà realtà, non vista come lucida e distaccata in uno specchio, ma còlta nel suo attuarsi, penetrata nella sua sostanza. Gli autori del film scompaiono per oggettivarsi in essa senza residuo.

Antiformalismo non significa mancanza di stile.

Penso che nessuno creda che io voglia, sia pure per assurdo, affermare che il successo del film, quel segreto che cercavano i produttori americani, fosse dovuto o alla bruta materia per se stessa cosí viva e cocente o addirittura a una mancanza di stile, che potesse sorprendere come cosa nuova. Una realtà cosí prepotente aveva determinato un diverso atteggiamento interiore degli uomini di cinema, un sentimento tutto nuovo che ora si faceva contenuto del film e che per esprimersi infrangeva i canoni delle vecchie poetiche dando vita a nuove forme. Queste non avevano la matura raffinatezza di quelle che le avevano precedute e potevano anche apparire, e in parte lo erano, rozze e primitive.

Roma, città aperta costituiva una grande lezione: un richiamo ai valori essenziali del cinema contro ogni formalismo e ogni commercialismo, quei valori di umanità che sono comuni a tutta l'arte. Ma il cinema che ha un'anima collettiva sembra qui il meglio indicato a esprimere un'anima collettiva.

« Paisà » come affinamento di uno stile.

Se *Roma, città aperta* aveva per modo di dire una storia, un intreccio, cosí tenue da determinare squilibri narrativi, giacché il vero racconto riguardava il popolo di Roma durante l'occupazione, *Paisà,* dello stesso Rossellini, ne aboliva anche l'ultimo residuo e raccontava in episodi staccati la storia dell'Italia durante l'avanzata alleata dalla Sicilia alla valle del Po. Dal primo episodio nell'isola, via via per quelli di Napoli, Roma, Firenze, Bologna e Comacchio, che chiudeva in forma quasi epica il film, c'era rispecchiata tutta l'Italia con la sua tragedia, le sue miserie, le sue qualità e i suoi difetti, la sua religione e i suoi eroismi.

Rispetto a *Roma, città aperta* questo film segna un progresso anche

nello stile: c'è un maggior equilibrio, un respiro piú sicuro, un ritmo ampio e a volte, come nel finale, solenne.

NEOREALISMO NON È GRATUITA RAPPRESENTAZIONE DI CRUDEZZE.

Si disse allora da taluno, ed è argomento che è stato piú volte ripetuto seriamente e in forma di satira e che ancora di tanto in tanto si ripete, che certe crude rappresentazioni delle nostre piaghe, in *Paisà,* per esempio, l'episodio romano della « segnorina », costituivano una riprovevole forma di sadismo, di disfattismo. Tesi che non converrebbe nemmeno prendere in considerazione se oggi non fosse tornata, pericolosamente, ad essere una tendenza diffusa. Nella crudezza dei film neorealisti, naturalmente di quelli che meritano di essere considerati sotto il profilo dell'arte, c'è un coraggio e un senso virile che fa onore al nostro cinema. E' la reazione a tutta la retorica di tanti anni, la reazione a una tradizionale ipocrisia, l'amore per la sincerità e il desiderio di mettere gli uomini al cospetto della realtà cosí com'è, che ha mosso i nostri uomini di cinema. Non c'è in questi film il compiacimento piú o meno letterario per lo scandalo, il gusto di sorprendere col ripugnante o l'osceno, che ha spinto taluno a creare della letteratura barocca e vuota sul dolore umano del popolo di una nostra meravigliosa città: meravigliosa come uomini e come natura. Il neorealismo non ha richiesto il successo alle crudezze, ma ha denunciato, senza compiacimenti, senza mai calcare la mano, senza il cattivo gusto del pittoresco, condizioni umane che erano di per sè stesse una condanna di certi sistemi, un ammonimento.

« SCIUSCIÀ ».

E che, forse, *Sciuscià,* di De Sica era mosso dal gusto malato di rappresentare i ragazzi italiani, imbroglioncelli e ladri, che si contendevano i negri per lustrare loro le scarpe? O non è, forse, invece, una delle piú coraggiose e accorate difese dell'infanzia, un'accusa terribile contro una società, direi meglio, una civiltà che ogni vent'anni scatena guerre sempre piú tremende, delle quali l'infanzia incolpevole e innocente sopporta tanta parte di peso? Un'accusa di sistemi carcerari inumani che aggiungono male al male?

E l'accusa viene da chi sa comprendere i fanciulli, da chi, pur nella deviazione provocata dagli adulti (Guai a chi scandalizzerà i fanciulli !) ne sa cogliere la poesia e l'innocenza.

C'è nel film di De Sica minore forza, forse, che in quelli di Rossellini, ma una piú calda partecipazione umana, una piú affettuosa comprensione del dramma dei suoi personaggi. Il suo animo suona su un'altra corda, ma l'atteggiamento spirituale di fronte alla realtà dolorosa del dopoguerra è lo stesso, medesimi sono i motivi che lo portano a rappresentarla.

La violenza brutale che per tanti anni aveva insanguinato il nostro

paese e alla quale i ragazzi, i fanciulli, avevano assistito da prima impauriti e poi quasi si erano abituati come fosse una condizione naturale della vita, si ripercuote tremenda nel finale del film in cui uno dei protagonisti ammazza il compagno a colpi di cinghia.

Anche *Sciuscià*, nella sua concitazione, non era esente da squilibri e « sgrammaticature », non aveva la sapienza di fattura della stessa *Teresa venerdí* del medesimo De Sica, ma anche qui, è il caso di dirlo, ci volevano botti nuove per un vino nuovo.

Per questa ragione è facile comprendere come i maggiori contributi al neorealismo siano stati dati dai giovani. Ma il movimento trascinò anche vecchi registi, uomini di scaltrito mestiere, che, peraltro, non sempre ressero alla prova perché non erano mossi da un'esigenza intima.

Valore politico del neorealismo.

I film di Rossellini e di De Sica non possono dirsi politici, ideologici in senso programmatico: la posizione morale scaturiva dalla stessa rappresentazione della realtà. Forse, il guardare questa realtà, prendendone coscienza era già, in un certo senso assumere una posizione politica, come lo è il nasconderla o travisarla ipocritamente. Del resto tutti coloro che hanno percorso questo cammino del neorealismo, se non hanno servito un partito, hanno dato un valido contributo alle idee di rinnovamento sociale.

Il sole sorge ancora di Vergano, *Caccia tragica* di De Santis, *Gioventú perduta* di Germi e lo stesso *Anni difficili* di Zampa quando non presentano il popolo come protagonista, hanno un atteggiamento di critica verso la corruzione della società borghese o il suo flaccido conformismo e trasformismo.

Il neorealismo e i diversi stili.

Il neorealismo, ora, comincia a scandirsi a seconda dei temperamenti dei diversi registi, ad assumere accenti satirici, a spingersi in diverse direzioni per la ricerca di uno stile, che ognuno persegue in rispondenza alla propria personalità. I tentativi di registi come Blasetti e Camerini per inserirsi in questo movimento, restano sterili. Blasetti, dopo il freddo e retorico *Un giorno nella vita* ritornerà al suo antico amore per i « colossi » storici e ci darà un *Fabiola*, che farà rimpiangere *Cabiria* di Pastrone e *Quovadis?* di Guazzoni, assai piú sinceri e vivi perché espressione di un mondo in cui la retorica ingenua della romanità aveva pure una sua suggestione e ragione (6). Anche Camerini, non fu piú felice nel suo *Una lettera anonima*, film di un certo mestiere, ma privo assolutamente di qualsiasi vibrazione.

ZAVATTINI E IL NEOREALISMO.

Una personalità che non può essere trascurata in una disamina, sia pur sommaria, del neorealismo è quella di Zavattini, che certamente ha portato un contributo pari a quello dei migliori registi, approfondendolo sul piano di una realtà quotidiana che non è cronaca, ma ritrovamento dell'importanza e del valore morale dei piú piccoli atti della vita, richiamo dell'uomo alla sua responsabilità, sempre e in ogni momento. Zavattini, come egli stesso ha scritto, ha sentito lo spirito del nuovo cinema italiano del dopoguerra che ha « contribuito come nessun altro a rendere esplicita e definitiva la funzione sociale di quest'arte » il cui « destino è quello di stare alle calcagna del tempo raccontando ciò che sta accadendo e non ciò che accadde, poiché il presente, l'attuale si sono mostrati la vera misura della dignità dell'uomo nel senso della sua *immediata* responsabilità ». Sono parole sue di un anno fa, che terminavano con questa ammissione e con un incitamento: « E' vero che i nostri piú illustri registi si sono dati in questo momento ai santi o alle favole o agli apologhi; questo non deve ingannare nessuno; sono brevi vacanze... Tengano fede alle illuminazioni che ha dato loro la guerra e il cinema italiano contribuirà davvero a farci vedere la reale durata del dolore dell'uomo e della sua presenza nel giorno... ».

Qui Zavattini ha scambiato per vacanze ragioni assai piú complesse e profonde. Forse a un anno di distanza lui stesso se ne rende conto, lui, coautore, tra l'altro di *Sciuscià* e *Ladri di biciclette.*

E' con quest'ultimo film che De Sica raggiunge la compiutezza del suo stile, trovando con Zavattini un punto di fusione, che dà al film una coerenza unitaria. De Sica, si è detto, ha una personalità che tende piú alla lirica che all'epica, ma è che questo regista ha bisogno di seguire un personaggio, di essergli vicino e raccoglierne i moti dell'animo. Tende a individuare il mondo, la società nel sentimento concreto dei suoi protagonisti. Per questo riesce a far diventare importanti le cose piccole, a dare un senso profondo alle vicende piú quotidiane. Ed ecco che il neorealismo di De Sica, felicemente incontratosi con Zavattini, trova la sua migliore espressione nella semplice vicenda di un operaio che, assieme al figlioletto ricerca la bicicletta rubata. Eppure su questa semplice trama egli non solo ha saputo darci una rappresentazione vera e piena di umori di Roma, ma anche di una condizione sociale in cui la lotta per la vita diventa disperata e drammatica (7).

« LA TERRA TREMA » E LA PERFEZIONE FORMALE.

Di ben altra natura è *La terra trema* di Luchino Visconti. Questo film rappresenta senza dubbio il piú notevole sforzo per conchiudere il neorealismo in un'opera che, assimilandone coerentemente tutti gli insegnamenti, raggiungesse in pari tempo una perfezione formale. Il realismo de *La terra trema,* portato alle sue piú esasperate

conseguenze con l'abolizione di ogni artificiosità (attori, scenografie, dialoghi letterari, musica a commento, ecc.) nasce da un'esigenza sincera che è volontà di capire e rappresentare la condizione umana dei braccianti del mare siciliani. Non senza ragione il regista ha voluto che i dialoghi fiorissero sulla bocca dei suoi personaggi nella forma ad essi abituale, in modo che divenissero veramente il loro linguaggio, non tanto e non solo come espressione dialettale, ma come aderenza all'animo di ciascuno per il quale le parole da lui stesso trovate venivano a costruire il personaggio su una salda realtà psicologica. Il regista, infatti, dava ai pescatori il contenuto puro e semplice del dialogo ed essi lo esprimevano in siciliano, ognuno a seconda del proprio temperamento e fantasia. Cosí i dialoghi del film, inventati da questi pescatori, nella loro verità e semplicità sono efficaci, fantasiosi e musicali come nessun altro parlato di film italiano. A questo esasperato realismo corrisponde in Visconti un gusto raffinato, sicuro: richiama alla mente certi pittori fiamminghi con le loro nature morte, mirabili per verità e precisione. E qui, secondo me, è il limite del valore del film, nella non sempre felice fusione tra la forma e il contenuto, che qua e là si evapora in un preziosismo estetico che raggela il racconto e ne interrompe il ritmo. Ad episodi pienamente raggiunti come, bellissimi, l'amore della ragazza e il muratore, pieno di accorata e pudica delicatezza, o la salatura del pesce cosí squillante di un'allegria e una gioia primordiale, o quello della pesca notturna punteggiato di luci e di voci sul « mare amaro », si alternano descrizioni in cui il gusto della bella immagine prende la mano al regista e lo fa divagare in raffinatissimi arabeschi. Certo, il film è la scoperta dolorosa e meravigliosa di un mondo nuovo per l'autore, che in questa scoperta trova tutto interessante e commovente, anche i dettagli piú minuti: una finestra con un vaso di fiori, una donna appoggiata a un muro, un uomo accoccolato vicino a una barca, ecc., e su tutto pone l'accento, qualche volta a detrimento degli elementi essenziali. Raramente il cinema ha rappresentato il popolo con tanto nobiltà, con tanta seria commozione e ne ha esaltato la dignità e la profonda sostanza umana.

Breve ciclo vitale del neorealismo.

Roma, città aperta è del 1945, *La terra trema* del 1948: due date entro le quali si chiude il principio e la fine di un periodo in cui sembrava davvero che la terra tremasse e che la struttura della società italiana stesse per subire dei radicali mutamenti. In questo clima di ansie e di speranze per un mondo migliore, ma anche di timori e di preoccupazioni, il neorealismo italiano ha detto coraggiosamente e sinceramente la sua parola, desumendola dalla viva realtà che si presentava agli artisti in tutta la sua forza dialettica.

INVOLUZIONE DEL NEOREALISMO.

Dopo questa data comincia l'involuzione. Il paese lentamente si riassestava sulle vecchie strutture: nel campo del cinema l'esercizio e il noleggio, gli aspetti piú commerciali dell'industria cinematografica, tornavano a prendere il sopravvento come determinanti l'orientamento della produzione poggiandosi sulle richieste extraestetiche del pubblico, che domandava ai film l'evasione e il divertimento. D'altro canto attorno al neorealismo cominciò da parte della critica una specie di tiro alla fune: i giornalisti di destra e di sinistra si contendevano le opere migliori tiravano per la giacca i registi ammiccando. Ognuno li voleva conquistare alla sua causa (8). Si aggiunga che in determinati momenti la rappresentazione schietta e cruda della realtà diviene scomoda e che mille sono i mezzi e le possibilità per influire sul cinema.

IL CINEMA COME ESPRESSIONE DEL CLIMA SOCIALE.

Il quale, si sa, non è un prodotto individuale: non bastano uno o due artisti come avviene per le altre arti a determinare un clima, una corrente, una scuola. Il cinema è espressione collettiva. Il film è sempre frutto di una società, di un'organizzazione e dell'ambiente che essa crea: anche quando l'azione politica non appare nelle singole opere direttamente essa è presente nel loro substrato e avvertibile per chi abbia occhio sufficientemente acuto. E' chiaro che come si può parlare di un cinema fascista, anche prescindendo dai film di propaganda tipo *Vecchia guardia* e *Camicia nera*, si può riconoscere un cinema italiano della « liberazione »: un cinema liberatosi dalle pastoie della retorica, dal conformismo e dall'opportunismo, un cinema, che per un breve periodo è riuscito a conquistarsi una rara libertà.

IL CINEMA E LA LIBERTÀ.

Il cinema, piú ancora di tutte le altre arti, per vivere e prosperare ha bisogno di libertà; ma proprio col cinema è possibile constatare che la libertà è illusoria quando non poggia anche su basi economiche. Lo scrittore, il pittore, il musicista sono autosufficienti: possono, cioè, realizzare le loro opere da soli e con pochissimi mezzi; l'artista del cinema al contrario è inserito nella vita economica del suo paese, legato all'organizzazione industriale e da essa strettamente dipendente. Per poter realizzare la sua opera egli ha bisogno, infatti, di mezzi e capitali ingenti. Se il paese in cui vive, pur essendo rètto politicamente da istituzioni liberali e democratiche, non può dargli una libertà economica egli non potrà approfittare neppure di quella politica.

MANIERISMO DI « CIELO SULLA PALUDE ».

A tutto ciò si aggiunga che taluno, senza aver inteso la profonda esigenza da cui era scaturito il neorealismo, ha scambiato stile con ma-

niera, ritenendo che ci si trovasse di fronte a un nuovo linguaggio cinematografico, addirittura a una nuova grammatica, buona per tutti gli usi.

Nel 1949 fu premiato a Venezia *Cielo sulla palude* di Augusto Genina, che vedeva la luce un anno dopo *La terra trema*. La forma di questo film è quella del neorealismo, cioè quella che può desumersi dalle diverse opere di tale tendenza attraverso una ricerca esterna dei loro denominatori comuni. C'è un senso smaccatamente veristico nella pittura degli ambienti, vi recitano attori presi dalla vita, tutto si rivela grezzo e forte nella sua rappresentazione. Ma tutto è maniera (raggiunta da un consumato mestiere), cioè tutto è privo di una profonda giustificazione interiore e l'intero equilibrio dell'opera ne riesce paradossalmente contraffatto. Il centro del film doveva essere costituito dalla fanciulla che affronta il supremo sacrificio, pur di difendere la sua purezza, ed invece il desiderio di rispettare la maniera ha portato il regista sempre piú lontano dal suo assunto. Lo ha portato a descrivere minutamente l'ambiente della palude, a sfruttare la miseria che vi alligna, a soffermarsi sulla figura del bruto che sevizia la bimba, perché questi temi, e solo questi, nel soggetto si prestavano a svolgere adeguatamente la maniera da lui eletta, mentre l'esaltazione della purissima fanciulla l'avrebbe condotto in un clima lirico di natura molto diversa (9). Ed allora il film è divenuto il film della palude, della miseria e del vizio in quella palude che ormai non esiste piú; è divenuto, senza che l'autore se ne accorgesse, il film in cui il gesto del bruto appare sei mai spiegato e giustificato, perché eccessivamente accentuate, per ragioni di maniera, sono tutte le cause ambientali che hanno contribuito ad infondergli quella brutalità. La maniera ha tradito il regista distogliendolo dal proprio tema di ispirazione che, peraltro evidentemente, non sentiva.

Chi non senta i motivi profondi che hanno determinato il neorealismo, chi come artista non viva nel suo clima e voglia ugualmente creare opere che del neorealismo ripetono la cadenza, evidentemente non perviene ad una creazione valida, ma fa semplicemente opera di premeditato manierismo; cioè ripete uno stile, riecheggia una polemica senza viverne la profonda logica interiore. E, si badi, anche lo stesso artista può senza accorgersene passare dallo stile alla maniera. E l'ultimo nostro cinema ce ne dà i documenti.

Involuzione di Rossellini.

Nello stesso *Stromboli - Terra di Dio* - di Rossellini, forse ancor piú che in *Francesco, giullare di Dio,* questo passaggio è avvertibile: avendo spostato il tema di ispirazione dalla gente dell'isola alla conversione della straniera, ingiustificata e gratuita, il suo realismo si è risolto in un documentario sulla pesca del tonno, pezzo di bravura, ma esteriore e senza presa agli effetti della storia che il regista ci voleva raccontare. Eppure nel film si intravede qua e là che altra opera vigo-

rosa Rossellini ci avrebbe potuto dare se si fosse mantenuto fedele al neorealismo, non come forma, ma come motivo di ispirazione.

Che il film sia stato girato « dal vero » a Stromboli, che sia vera per una fortunata coincidenza la stessa eruzione del vulcano, vera la pesca dei tonni e che gli isolani parlino in dialetto siciliano, questo non conta nulla se veri non sono i sentimenti che muovono i personaggi e quella che ci si presenta non è la loro realtà profonda, ma una semplice parvenza esteriore, un mero naturalismo.

Valore conoscitivo dell'arte.

Come si è detto all'inizio la forza straordinaria del neorealismo era consistita nel riportare l'arte del film alla fonte comune di tutte le arti, che risiede nell'umanità autentica, nell'esperienza della vita e nella fedeltà ai suoi sentimenti: in quella forma di conoscenza « per immagini » in cui c'è pure tutto l'uomo. E, in vero, quando un'arte invece di ispirarsi alla vita considerata nella sua realtà e nella sua verità, si limita a riprodurre schemi astratti, a rappresentare sentimenti convenzionali, si riduce ad essere soltanto una finzione, nonostante tutto l'esteriore verismo e naturalismo. A tutto ciò si aggiunga, come si è già rilevato, ma che qui occorre ripetere, che il neorealismo, pur non essendo motivato da una programmatica di partito, si pone sul piano di una determinata polemica umana e sociale, né si può parlare di neorealismo quando questa polemica manca.

Naturalismo di Castellani.

Un acuto critico francese, George Sadoul, ha osservato tutto ciò con chiarezza a proposito della proiezione a Parigi del film di Castellani *Sotto il sole di Roma,* distinguendo giustamente tra realismo cinematografico e naturalismo descrittivo. « *Sotto il sole di Roma,* — scriveva allora il Sadoul — è un film secondario che commercializza le formule del neorealismo senza affatto aver compreso la lezione di *Paisà, Sciuscià, Il sole sorge ancora* o *Caccia tragica. Sotto il sole di Roma* si riduce in sostanza a descrivere soltanto. Tutti gli avvenimenti restano sul piano dell'avventura e del pittoresco. Non vediamo mai determinarsi, insomma, quella *presa di coscienza* che è cosí folgorante, ad esempio, in *Ladri di biciclette* ». E piú avanti: « Non si può davanti al dramma della gioventú romana travolta dal crollo del fascismo, dall'occupazione tedesca, dallo follia della liberazione, dal mercato nero e dal banditismo, tenersi su un tono pittoresco e « obbiettivo », che conviene alla descrizione dei costumi del canarino selvaggio e delle api. Ci vuole calore umano, ci vuole un punto di vista critico che non troviamo in Castellani ».

La verità è che il neorealismo ridotto a vuota forma cade nella maniera ed esaspera gratuitamente certi aspetti esteriori, questi sí giustamente criticati; come nel nominato film di Castellani una cui scena si svolge, senza ragione alcuna, in un gabinetto di decenza.

Il neorealismo non puo' essere tutto il cinema.

L'equivoco è derivato anche dal fatto che in un determinato momento si è creduto che tutto il cinema dovesse e potesse essere neorealista come se si trattasse di una quastione puramente formale o addirittura tecnica quale il sonoro o il colore. Una tale pretesa è assurda, in quanto considera l'arte al di fuori della storia, giuoco di vuote forme prive di un contenuto storicamente determinato. Il neorealismo è *un* fatto dell'arte del film, ma non è tutto il film. Ed è un fatto valido solo per chi senta veramente il clima dal quale esso nasce, solo per chi in quel clima riesca a provare una sollecitazione poetica, solo per chi della polemica del neorealismo, per interiore e necessaria persuasione d'artista, abbia fatto la sua unica e insostituibile legge creativa. Ma non tutti sentono quella polemica, non tutti sono portati a muoversi dentro i suoi limiti, non tutti si ispirano a quel particolare mondo che è il suo tipico mondo. Per questi artisti che hanno altro temperamento, altre origini, altro stile, la legge è evidentemente un'altra ed è legge corrispondente alla loro visione della vita, alla loro interpretazione del fatto filmico, alla loro maniera di concepire e di esprimersi, cioè è una legge propria egualmente legittima sul piano dell'arte e censurabile in base ai risultati estetici maggiori o minori che sa raggiungere.

Cause vere e false della involuzione.

Questa digressione di carattere generale era necessaria per chiarire la mia tesi dell'attuale crisi e involuzione del neorealismo. Analizzarne le cause sarebbe, certo, interessante, ma prolungherebbe, oltre il tollerabile questo discorso. Certamente influisce il cambiamento del clima spirituale di questi ultimi anni e, in un certo senso, l'influenza che il pubblico, il quale richiede sempre di piú un cinema come puro divertimento — si veda il successo sempre piú grande dei film comici — esercita sul noleggio e l'esercizio e questi, a loro volta, sulla produzione. Influisce la censura e il sistema di premi statali: l'inasprirsi della lotta politica che porta alla faziosità e agli eccessi; la stessa critica che non appoggia, come dovrebbe, le opere migliori e, inoltre, tutti quegli altri mezzi coi quali è possibile influenzare la produzione, indirizzarla in un determinato senso anche in regime di libertà.

Qualcuno ha detto che la decadenza fatale del neorealismo si do-

veva al fatto che gli veniva a mancare una materia cosí viva e bruciante come quella della guerra e dell'immediato dopoguerra. L'osservazione non è esatta come, del resto, ha dimostrato *La terra trema*, che non è legata a nessuno di questi argomenti. Del resto anche oggi gli aspetti scottanti della nostra vita sociale sono molti; c'è da scoprire l'Italia vera e quel nuovo protagonista della sua storia che è il popolo. In un mondo travagliato come l'attuale c'è da prendere posizione, ma non in senso di partito sibbene come conoscenza della realtà: e la conoscenza implica un giudizio.

Le ragioni sono ben altre e crediamo di averle sommariamente accennate.

TENTATIVI DI TROVARE ALTRE STRADE AL NEOREALISMO.

Prima di chiudere e tirare una rapida conclusione di questo discorso, tralasciando di parlare per questione di tempo, di quei film marginali come *Prima comunione* di Blasetti il cui giudizio potrebbe rientrare in un certo senso con quello dato sul film di Castellani, e *Cristo proibito* di Malaparte, la cui exagitata e disumana retorica è la contrapposizione del neorealismo nonostante le truccate crudezze, non si possono trascurare tre film importanti, che hanno un significato preciso nell'attuale involuzione del neorealismo e di cui, forse, forniscono la chiave: *Francesco, giullare di Dio, Il cammino della speranza, Miracolo a Milano* e un quarto di un certo interesse, *Cronaca di un amore* di Antonioni, che ha tentato di spostare la visuale come visione critica del mondo dell'alta borghesia milanese.

« FRANCESCO, GIULLARE DI DIO ».

Con *Francesco, giullare di Dio* Rossellini, che non è certo un temperamento mistico come tutti i suoi film dimostrano, non affronta piú il problema sociale direttamente e concretamente, ma attraverso alcuni episodi dei Fioretti vuole esprimere lo stesso la sua fede nell'uomo e nella giustizia umana. Il film ha un tono corporeo, umano che riscopre attraverso la trasfigurazione mistica della leggenda una realtà toccante perché liberata, appunto, dalla retorica e dalla letteratura, una realtà che diviene terribilmente polemica per chi abbia voglia di esami di coscienza e sia capace di farne.

L'amore di Dio di questo Francesco di Rossellini si estrinseca e si attua del tutto nell'amore per le creature. La forza maggiore del film sta proprio nell'aver ricondotto alla misura umana sentimenti grandi perché umani, nell'aver trattato i Fioretti come gli episodi di *Paisà*. Ma questa è anche la debolezza del film, che non arriva direttamente là dove vorrebbe arrivare e che, d'altra parte, ha suscitato tante critiche da un punto di vista storico e religioso. Il compromesso non riuscito ha pesato sul film, che pure presenta qualità indiscusse.

« Il cammino della speranza ».

Germi nel *Cammino della speranza* è stato piú fedele fino a un certo punto alla posizione del neorealismo: l'odissea di quel gruppo di operai, che, non avendo piú lavoro in Sicilia per la chiusura della miniera di zolfo, tenta di espatriare col miraggio di una vita migliore è scavata e capita con acutezza; ma il dramma psicologicamente falso di amore e di gelosia che ci si inserisce, col relativo duello rusticano sulla neve e il finale ottimistico, con due morti recenti di cui uno pesa sulla coscienza del protagonista, spostano l'accento dalla realtà a uno schema melodrammatico e spettacolare ad effetto, che svirilizza il film e lo porta a un ibrido compromesso tra il neorealismo e le piú viete formule spettacolari.

Il regista, anche qui, non è rimasto fedele al suo mondo e non ha espresso con chiarezza e decisione il suo contenuto.

« Miracolo a Milano ».

Miracolo a Milano sceglie un'altra via: quella della favola, della fantasia.

A distanza di qualche tempo dalla sua prima visione si può formulare un giudizio critico sereno su questo film, che ha suscitato cosí accesi contrasti, in vero non sempre disinteressati, fornendo l'esca a una polemica di natura extraartistica. Non che qui si voglia sostenere l'irrilevanza del contenuto di un film ai fini di una sua valutazione estetica, ma ribadire un concetto che dovrebbe essere venuto a noia come il ritornello di certe canzoni popolari: che il contenuto di un'opera d'arte non è quello apparente (nel caso di un film la storia, l'intreccio, la favola), ma quello assai piú profondo che si raggiunge attraverso la forma, espressione del vero e unico contenuto. La storia, l'intreccio, la favola, come la recitazione, la fotografia, il montaggio fan parte della tecnica e in tale senso vanno giudicati. Voglio dire che desumere il significato di *Miracolo a Milano* dall'analisi dei singoli episodi, delle trovate, dei « gags » è perdersi in un'arbitraria astrazione, come lo sarebbe giudicarlo in base al taglio delle inquadrature o al ritmo presi in se stessi, smarrirsi nell'analisi della tecnica facendosi sfuggire l'arte e con essa il vero contenuto.

Seguendo questa strada sbagliata ciascuno, a seconda dei suoi umori, delle sue simpatie, delle sue ideologie politiche e morali ha potuto classificare il film come piú gli piaceva, trovando in esso pezze d'appoggio per le sue argomentazioni. Cosí c'è stato chi lo ha definito, con soddisfazione o con rabbia non conta, un film comunista, anzi addirittura di piena artodossia sovietica, chi lo ha trovato, invece, tutto intriso di un autentico spirito cristiano, e chi, d'altra parte, vi ha scorto un compromesso borghese anarchico-reazionario.

Come ognun vede i giudizi i piú opposti e disparati, ma tutti al di fuori di una valutazione artistica e tutti d'altronde, accettato il loro falso presupposto, ugualmente convalidati da ineccepibili esemplificazioni. Possiamo benissimo interpretare il fatto che il ricco Mobbi ha la polizia ai suoi ordini come una condanna del capitalismo che si serve delle forze dello Stato, di cui detiene le chiavi, per schiacciare i poveri, come riconoscere uno spirito cristiano in piú d'uno dei gesti di Totò o constatare l'antisocialità della pretesa dei « barboni » di rimanere a « pazziare », come dicono i napoletani, su un terreno dove si è scoperta una falda di petrolio. Senonché, postisi su questa strada, si arriva agli arbitri piú assoluti e si può trovare nel film quello che si vuole: magari che gli autori sono contrari al monopolio inglese dei petroli iraniani.

A questa deviazione contribuisce anche il fatto di mitizzare la persona del regista come autore del film, affiancandogli tutt'al piú, come nel caso di *Miracolo a Milano*, il soggettista, ponendo l'accento sulla sua personalità quale si è espressa in precedenti opere, il che sarebbe pur giusto se lo svolgimento di questa non venisse considerato come un fenomeno di autocombustione su cui non influiscono menomamente le condizioni storiche, politiche, sociali, di organizzazione industriale, ecc., e non si considerassero in aggiunta, per codesta valutazione, persino le sue manifestazioni di ordine pratico, come potrebbe essere, per esempio, l'aver firmato l'appello di Stoccolma. Sicché i poveri registi tra manifesti, appelli, convegni, pubbliche dichiarazioni, hanno una vita difficile perché sanno come tutto ciò influirà in un modo o nell'altro sul giudizio che verrà dato dei loro prossimi film: e in perfettissima buonafede da parte di una critica avviata verso cosí erronee classificazioni.

Miracolo a Milano appare in un momento caratteristico della vita italiana e, in un certo senso, ne è anche l'espressione.

Il nucleo poetico del film non è piú come in *Sciuscià* o *Ladri di biciclette* nella commossa scoperta di una condizione umana, non sorge da un'illuminazione di fronte a una realtà la cui rappresentazione implica già un giudizio e una volontà di modificarla, ma da uno scoramento che, per non precipitare nel pessimismo piú amaro, si abbarbica alla vana speranza del miracolo. Tra i film di De Sica e Zavattini questo è il piú malinconico, il piú disperato. La loro fiducia nella vita è un poco simile al fischiettare del suicida. Ma qui, appunto, è il nucleo poetico del film, che esprime uno stato d'animo assai diffuso, un comprensibile smarrimento di fronte a una situazione spirituale « congelata » che sembra senza via d'uscita.

I motivi ideologici e polemici non fanno corpo con questo nucleo poetico: sono e restano astratte contraddizioni intellettualistiche, scatti di malumore che sarebbe errato volere inquadrare su un piano razionale, organico. Tutt'al piú rappresentano una reazione, uno stato di animo ostile a una società costituita sui bassi interessi e sugli egoismi; reazioni e stati d'animo che per la loro origine del tutto intellettuale

si estrinsecano in toni di caricatura e di satira, che non arrivano a una corposa validità artistica.

Tra il mondo dei poveri, nel quale immerge le sue radici la poesia del film, e che raggiunge accenti di una commossa evidenza nel funerale della signora Lolotta, nella scena in cui Totò regala la sua valigia allo sventurato che gliel'ha rubata solo « perché gli piaceva », in quella dei « barboni » che si riscaldano al raggio di sole o nell'amore tra Totò ed Edvige e quello dei ricchi non c'è dialettica perché non c'è possibilità di sintesi e unità tra le due anime del film né sul piano della realtà, né su quello della favola.

Anche in questo caso Charlot insegna.

Tali sono i limiti del film: accanto a un'ispirazione sincera che rappresenta in termini di verosimiglianza, seppure con qualche slittamento verso il manierismo, la condizione di un « sottoproletariato » urbano, dove le pazzie dei poveri sono reali e possibili, — commedia umana potremmo dire — una favola satirica tutta intellettuale e letteraria, piena di trovate intelligenti, di battute alcune gratuite, altre che raggiungono un preciso bersaglio, di semplici divertimenti che talora, come la statua che si trasforma in ballerina, costituiscono dei veri e propri slittamenti di gusto. E mentre la parte, diciamo cosí valida, raggiunge un ritmo preciso, un equilibrio nell'inquadratura, una recitazione incisiva e omogenea, un tono fotografico adeguato, il tutto fuso in una mirabile unità che ci fa penetrare nel mondo, fantastico nella sua verità, di questi derelitti e nell'animo di ciascuno, sicché i personaggi risultano sbalzati a tutto tondo e le deviazioni dovute al loro abrutimento e persino il male e la cattiveria che in taluno alligna sono ingenui e direi quasi commoventi come la loro stessa bontà, l'altra parte, quella « miracolosa » e satirica per intenderci, scade anche nella forma, priva com'è di un ritmo spumeggiante, di un taglio acuto e arguto, di una recitazione stilizzata e, nonostante la colomba, gli angeli atleti, lo spirito della signora Lolotta, i cellulari incantati e le scope volanti, non riesce a diventare favola né a raggiungerne la levità. Forse proprio perché tutta concettuale, tutta pensata e dentro non c'è il poeta a riviverla in immagini che siano sostenute dal soffio leggero dell'arte. Quanta piú delicatezza, quanta piú favola, per fare un solo ma validissimo esempio, nell'inquadratura di Totò inginocchiato che calza la scarpetta nuova nel piedino che Edvige tiene appoggiato a una cassetta! Un'immagine consueta, un'immagine della realtà, cosí allusiva e piena di sentimento. Ma è un attimo: l'illusione cade immediatamente perché non c'è posto in questa società per spiriti cosí puri e cosí semplici e quella di Cenerentola è solo una favola. L'immagine è carica di questa malinconia, di questo desiderio irraggiungibile di bene, di questo sconforto che sono il nocciolo della poesia del film.

Qualcuno nella sua critica si è ricondotto a precedenti dei due autori, persino a loro dichiarazioni sugli scopi e le intenzioni che li

avevano mossi, dando a tutto ciò un'importanza decisiva come si trattasse dell'interpretazione autentica di un testo di legge.

Che precedenti delle personalità artistiche possano avere un certo valore per illuminare un giudizio nessuno discute, a patto però che non si dia loro un peso soverchiante, ma che, poi, gli artisti siano autorizzati a chiarire le loro opere questo è fatto assai discutibile giacché spesso sono i meno indicati a parlarne e comunque conta sempre non quello che volevano dire o fare o hanno creduto di dire o fare, ma quello che effettivamente hanno detto o fatto anche a loro insaputa (10).

Per concludere è chiaro che *Miracolo a Milano,* rappresenta lo sforzo piú nobile e piú alto per uscire dall'attuale involuzione del neorealismo, di cui conferma pur con i suoi limiti la validità. E' chiaro sopratutto che De Sica e Zavattini hanno sbagliato in quanto si sono allontanati dalla realtà e che, basandosi su questa, possono raccontarci, come lo stesso film di cui si discorre mostra, favole meravigliose e delicate, piene di poesia e di moralità, aperte a una speranza che è il miracolo degli uomini decisi a conquistare la giustizia e a far posto alla bontà anche qui sulla terra, anche a Milano.

« Cronaca di un amore ».

Cronaca di un amore di Antonioni pecca della stessa indecisione: il regista non è arrivato al nocciolo del suo assunto, non è arrivato a scoprire le cause profonde che muovono i suoi personaggi e ne è risultato, da una parte un film freddo che non si abbandona ai sentimenti e alle passioni, proprio perché l'intento era di osservare freddamente, direi spietatamente, la vita di un certo ceto sociale, dall'altra un film senza una tesi perché il regista non ha voluto o non ha saputo ficcare lo sguardo fino in fondo.

Conclusione.

Qui finisce il rapido e sommario panorama della traiettoria del neorealismo italiano (11) e qui potrebbe finire il discorso la cui conclusione è stata anticipata sulla dimostrazione, valida o meno che possa apparire.

La crisi e l'involuzione momentanea del neorealismo non significano che esso abbia fatto il suo tempo, ma che attualmente non sono piú in atto quelle condizioni spirituali, quel clima, che ne determinarono la nascita e lo sviluppo. Il suo declino non può essere che temporaneo: troppo grave, infatti, sarebbe se fosse altrimenti, giacché significherebbe per il nostro cinema la rinuncia a inserirsi con la sua grande forza espressiva nel moto di rinnovamento e progresso sociale (12).

Ma sopratutto la sua definitiva involuzione sarebbe il segno dell'arresto di questo movimento fatale della storia.

Luigi Chiarini

Note

Era mio desiderio, in un primo momento, rielaborare il testo del discorso tenuto a Bari al fine di dargli maggiore organicità e chiarezza sviluppando certe affermazioni che possono risultare sbrigative e approfondendo soprattutto il rapporto arte-libertà che per il cinema si presenta con aspetti cosí complessi. La tirannia del tempo e un poco anche il timore di togliere allo scritto l'immediatezza dell'improvvisazione, me lo hanno impedito. Mi limito, dunque, ad aggiungere solo pochissime note che mi sono parse indispensabili per evitare che il lettore non credesse di cogliermi in contraddizioni. Il quale lettore vorrà rifarsi a quanto sono venuto scrivendo su questa rivista e altrove intorno ai problemi della critica cinematografica e particolarmente ai rapporti tra arte e politica.

(1) Una delle maggiori tristezze di oggi è constatare come si stia scavando una fossa tra italiani e italiani, anche nel campo dell'arte e della cultura, in una guerra ideologica che non è piú una civile opposizione di idee, ma una lotta senza esclusione di colpi che tende a piegare e mortificare la personalità umana — o con noi o contro di noi! —, limitando sempre di piú lo spazio a quanti intendono mantenersi liberi, difendere la loro anima e, quindi, le loro idee e la loro cultura. Questa situazione si ripercuote anche sugli uomini di cinema, per i quali si aggiunge inoltre la pressione non indifferente dei produttori, che fanno i film, ed è naturale, solamente per ragioni economiche.

(2) La tesi opposta è stata sostenuta recentemente dal regista Giuseppe De Santis sul n. 4 di *Filmcritica*. Al De Santis ho risposto nel n. 5 della stessa rivista. I due articoli, per dare un quadro completo del problema, sono riportati nella *Rassegna della stampa* di questo stesso fascicolo.

(3) E' naturale che codesto atteggiamento portasse anche all' esigenza di nuove forme. Una ricerca di tal genere, che sarebbe oltremodo interessante, non fa parte di questo scrittto che vuole considerare nel suo complesso quel cinema italiano che è stato definito neorealista non da un punto di vista rigorosamente artistico, ma nel suo valore storico-sociale. De Sica da una parte, e Visconti dall'altra sono quelli che seguono con piú coerenza una ricerca di compiutezza formale in quanto rimasti piú fedeli ai motivi di ispirazione del neorealismo, non limitato per loro agli eventi e alle cronache della guerra e dell'occupazione straniera.

(4) Questo sviluppo della tecnica nel cinema è constatabile nella maggior parte delle retrospettive che i Circoli del Cinema e la Cineteca italiana presentano al pubblico. I cosiddetti « primitivi » non sono altro che film con una tecnica arretrata che ci fanno, oggi, sorridere come una vecchia automobile o un treno del secolo scorso. Charlot non è stato mai un primitivo.

(5) Soltanto nel miglior cinema sovietico questa ricerca formale viene dalla esigenza prepotente di esprimere un nuovo contenuto e si concreta in una forma compiuta. E' questa la ragione per la quale quei film sono sempre artisticamente validi e ammirati anche da chi non aderisce al loro contenuto politico-morale.

(6) *Prima comunione,* come lo stesso *Quattro passi fra le nuvole,* certamente migliore, non può rientrare nella tendenza neorealista secondo il significato che qui le si attribuisce. Blasetti è un uomo di indiscussa capacità e abilità di mestiere che non ha un suo preciso mondo da esprimere, ma, come mostrano i suoi film, un'ingenua retorica infiammabile sotto l'influenza delle piú opposte suggestioni.

(7) Il neorealismo del binomio De Sica-Zavattini avrebbe bisogno di uno studio piú approfondito, impossibile in questo discorso. Non si può, però, non rilevare che esso si differenzia soprattutto perché permeato da uno spirito autenticamente cristiano che deriva da una profonda coscienza morale, schiva di ogni ipocrisia « rituale ». E' caratteristica, infatti, la rabbia con cui certi pseudo-critici, che si dicono cattolici ma al servizio di interessi di parte, si sono gettati su *Miracolo a Milano*. Il profondo sentimento cristiano di De Sica

e Zavattini li porta alla denuncia di certe condizioni e ingiustizie sociali su un piano morale, in quanto rivendicano i valori della personalità umana.

(8) Basti ricordare quello che è avvenuto con *Miracolo a Milano,* che ha suscitato diatribe politiche la cui eco non è ancora spenta, senza che da una parte o dall'altra ci si preoccupasse di intendere i valori artistici e umani del film; a tanta grettezza mentale porta quella forma di paralisi dello spirito che è il fazioso fanatismo ideologico.

(9) E' curioso notare a questo proposito che proprio *Cielo sulla palude,* ispirato alla vita di una Santa, è uno dei piú crudi e direi meno cristiani dei nostri film neorealisti nonostante il motivo religioso, proprio perché cade nell'equivoco di una realtà oggettivamente intesa, riproducibile meccanicamente per pura abilità di mestiere. E, certo, come perfezione di mestiere il film di Genina non ha rivali, ma gli manca quell'afflato spirituale, che è il fondamento del vero realismo. Solo nella scena in cui la bimba vede per la prima volta il mare c'è una penetrazione poetica che riscatta il naturalismo. Questa scena è da considerarsi tra le piú belle del recente cinema italiano.

(10) Come ho ricordato in altro scritto, il Blasetti, per esempio, ha avuto la rivelazione dei valori contenuti in *Quattro passi fra le nuvole* in questo dopoguerra. Guai se nel 1942, quando lo stava girando, qualcuno gli avesse detto che ne sarebbe venuto fuori uno dei suoi film migliori!

(11) Inutile dire che ai fini di questo discorso, che tende solo a dimostrare la connessione tra il cinema e la società attraverso la traiettoria del neorealismo italiano, non era necessario passare in rassegna tutti i film di questo periodo, ma solo quelli piú significativi e dimostrativi dell'assunto.

(12) Nel primo fascicolo della ripresa dopo la guerra di questa rivista (*Bianco e Nero,* anno IX, n, 1, Marzo 1948) scrivevo: « Si è parlato di film di tendenza o di opere politiche il cui valore contingente si sarebbe andato spegnendo col passare del tempo; si è detto persino da taluni che, esauriti certi argomenti particolarmente vivi e attuali, anche il successo del nostro cinema si sarebbe spento. Non è cosí perché il valore di questi film, al di là dei loro difetti, tra cui vogliamo mettere quel tanto di programmatico e di ideologico non risolto artisticamente, sta nel sincero *sentimento* che vi è espresso, insofferente di per sé ad ogni etichetta o catalogazione politica.

E' il cinema, il buon cinema, il vero cinema che va a sinistra; ma una sinistra che non ha né apparati, né direzioni centrali, né tessere e distintivi: quella sinistra che è il progresso contro la conservazione, il moto stesso della storia che pone in modo perentorio un problema da risolvere: quello di una società migliore in cui siano riscattati tanti dolori e tante miserie e tutti gli uomini si sentano veramente fratelli. »

Il cinema americano alla vigilia di una svòlta decisiva

L'anno 1950 sarà ricordato a lungo dall'industria cinematografica americana. Il suo corso è stato ravvivato continuamente da eventi e sviluppi forieri di profonde, forse decisive modificazioni che porteranno una nota di marcato interesse nei riguardi del futuro del cinema. Gli storici stabiliranno il 1950 quale anno della decisione, l'anno in cui l'industria, fronteggiando gravissimi e cronici problemi, lanciò un appello all'unità, creando nel febbraio un Council (Consiglio) of Motion Picture Organizations a Chicago, allo scopo precipuo di migliorare i rapporti tra industria, critica e pubblico, nonché di attrarre nuove simpatie alla sua causa.

Nello stesso anno, la Fox iniziò una formidabile campagna di « showmanship » con una serie di riunioni in cui piccoli e grandi noleggiatori riaffermarono la loro volontà di accrescere i propri sforzi per convincere il pubblico sulla bontà del prodotto. In quell'occasione venne coniato il motto « Movies Are Better Than Ever » (I film sono meglio di prima) ed i locali iniziarono un'assordante, nonché abbacinante pubblicità destinata ad attrarre gli spettatori. In Washington, intanto, la Corte Suprema confermava l'ordine della Corte Federale di New York in base al quale veniva legalmente riconosciuta la necessità di separare il noleggio dalla produzione e distribuzione. Veniva in tal modo sanzionata una decisione che dovrà dare una nuova struttura all'industria. La Paramount, infatti, segnalò pochi mesi dopo che, in seguito alla nuova situazione, essa era riuscita ad avere profitti sia dal noleggio che dalla produzione e distribuzione.

Un fattore fondamentale caratterizzante il 1950 è indubbiamente rappresentato dal fenomeno della rivalutazione, della ricerca, dell'analisi. Per la prima volta Hollywood si è decisa sul serio a prospettarsi seriamente il problema della diminuzione nell'afflusso degli spettatori e nei conseguenti incassi. Se il pubblico si manteneva lontano dal « box office » — per ritornarvi solo per vedere determinati film e specifiche « stars » — l'industria volle conoscerne le ragioni. Si parlò appassionatamente di « pubblico perduto » e s'insistette sulla necessità di fare nuovi proseliti.

Cito quali sintomatiche le dichiarazioni di Robert M. Weitman, vicepresidente dei United Paramount Theatres: « Noi dovremmo tentare di stabilire ciò che viene desiderato dalle falangi dei disertori delle

sale cinematografiche, e quali sono le loro abitudini. Potremmo trovar qui il pubblico per il cinema « adulto ». Questa industria ha avuto la sua parte di crisi, ma la situazione prevalente attualmente porta elementi contradittori, complessi ed enigmatici mai riscontrati a memoria d'uomo ».

Stanley Kramer, il noto produttore di *The Champion, Home of The Brave, The Men* e *Cyrano de Bergerac,* una delle autentiche speranze del cinema americano, pubblicò nel « New York Times » del 12 novembre 1950 un articolo intitolato « "A" Movies on "B" budgets », in cui sosteneva ad un certo punto: « Nel soddisfare le richieste per un " entertainment " di massa, Hollywood produsse troppi film mediocri, ed ora la televisione sta prendendo molto del pubblico che avrebbe potuto tollerare quei film ». La diagnosi è esatta, e Kramer continua « occorre fare film per i clienti esigenti, il numero dei quali si accresce continuamente. E' su questo mercato che la nostra industria dovrà dipendere ».

Ma la tragedia americana sta appunto in questo fatto. Il pubblico degli esigenti aumenta, è vero, ed un recente referendum Gallup indica ad esempio che George Bernard Shaw è l'autore piú letto degli Stati Uniti. Ma d'altro canto, sempre basandosi sul referendum suddetto, solo il cinquanta per cento degli americani leggono libri. Ne dovrebbe conseguire, secondo i numi dell'Olimpo cinematografico, che la produzione di film atta a soddisfare i gusti del pubblico esigente, avrebbe il triste risultato di far indirizzare l'altro cinquanta per cento verso la televisione.

Ricordo bene che lo stesso Shaw diede una risposta al problema « Produzioni artistiche per gli esigenti o divertimento di massa », quando Gabriel Pascal promise di fare un classico dello schermo del suo « Pygmalion ». A tale affermazione, il glorioso vegliardo rispose: « Ed io vi renderò milionario ». Se ne dovrebbe implicare quindi che anche nel cinema conta il « box office », e conseguentemente buoni profitti possono essere ottenuti solo da film per le masse. Gli stessi numi dell'Olimpo cinematografico, che seguono con entusiasmo tale tesi, non si rendono però conto che le masse desiderano il genere di divertimento propinato da Hollywood solo perché per anni non si è pensato che a standardizzare la formula del « boy meets girl ». La massa, questa bestia trionfante, abituata alle colossali e fantasmagoriche pacchianate del deMille, alle rutilanti coreografie acquatiche della Esther Williams, allo sfolgorio delle gambe della Grable o dei seni inguainati in seta nera della Hayworth, confusa, irretita ed umiliata dall'imbonitura pubblicitaria, non ha potuto pascersi d'altro. Ma se Hollywood avesse pensato da tempo a scandagliare il gusto del pubblico, ne avrebbe tratto conclusioni sbalorditive, addirittura scandalose. Ritorneremo su tale particolare aspetto in seguito, e continuiamo nella nostra indagine dei fattori tecnici.

La televisione è venuta per restare. Charles P. Skouras ha recentemente dichiarato in seno all'Associazione dei Corrispondenti Esteri

di Hollywood: « Il pubblico delle sale cinematografiche cala dal dieci al quindici per cento nelle zone in cui agisce la televisione... solo dal due al quattro per cento nelle zone sfornite del nuovo mezzo. Cosí ora sappiamo ove risiede il problema ».

La televisione è uscita dal campo delle cifre ottimistiche e s'è trasformata da potenziale in autentica minaccia all'impero del cinema. Essa accrebbe le sue stazioni trasmittenti, sino al limite consentito dalla Federal Communications Commission; estese il suo raggio di azione in ogni direzione; migliorò gli spettacoli; attrasse un numero strabiliante di compagnie commerciali avide di reclamizzare i propri prodotti; si rivelò infine uno « show » di estrema importanza, i cui effetti vennero immediatamente pesati e considerati. Nel corso di riunioni, i capi delle sezioni di propaganda e pubblicità reclamarono maggiore vigilanza e spirito di originalità. I gerenti dei locali cinematografici pretesero un maggiore afflusso di produzioni a colore. Le altissime paghe offerte dalla televisione attrassero attori in voga da Hollywood o risollevarono di colpo le sorti di vecchie glorie quali Buster Keaton, Robert Montgomery, Edmund Lowe, Freddie Bartholomew, ecc.

I profitti della televisione s'accrebbero paurosamente, data la novità del mezzo, la generale buona volontà di creare sempre migliori spettacoli, il richiamo all'attualità. I settantamila apparecchi riceventi di televisione nel 1947 sono saliti a ben dieci milioni al giorno d'oggi, mentre le fabbriche hanno costruito l'anno scorso piú di sette milioni di « sets ». Le tre maggiori compagnie televisive hanno incassato in cifra lorda piú di venti milioni di dollari. L'utile lordo di tutte le stazioni per i primi dieci mesi del 1950 fu calcolato in 27 milioni ed un quarto di dollari, vale a dire piú del triplo incassato nello stesso periodo nel 1949. Alla fine del 1950, 107 stazioni erano in attività, collegate mercé il sistema Bell di ritrasmissione coassiale e radio nella misura di 72 stazioni intrecciate fra di loro in 42 città. La sfera di visione, partente da New York, raggiunge oggi Omaha, nel lontano Nebraska: entro quest'anno, la ritrasmissione diretta sarà spinta sino a San Francisco, via Denver e Salt Lake City. Settanta milioni di persone sono entrate nella sfera d'azione della televisione, calcolando che esistono 20 milioni e 61 mila famiglie nel raggio di 50 miglia nelle città interconnesse mediante il sistema Bell televisivo.

Le possibilità dell'impiego dei film nel nuovo mezzo apparvero immediatamente. Mentre l'industria organizzata decretava il boicottaggio, i produttori indipendenti si lanciavano a capofitto nella manipolazione di filmetti ad effetto con poca spesa, realizzati secondo il canone reso noto dalle esigenze della televisione. Per un certo periodo di tempo si notarono gli stessi segni che caratterizzarono l'epoca arcaica del cinema americano, quando dal « nickel-odeon » si passò velocemente alla produzione individuale, che preludette alla formazione delle grandi compagnie. A New York, la televisione continuò ad ingoiare vecchi locali cinematografici o teatri di prosa, uno degli ultimi essendo stato l'« Ambassador » nella cui quiete solevo rifugiarmi spesso per

godermi la visione di qualche buon film di Renoir o degli scandinavi, divenuto ora il teatro di televisione della Dumont. Migliaia di persone hanno accesso libero alle sale ove la televisione allestisce i programmi. Il mezzo è reclamizzato in tutti i sensi. E la televisione a colori, che avrebbe dovuto fare la sua apparizione in aprile è stata sospesa data l'accesa controversia tra il Columbia Broadcasting System, che ha avuto riconosciuto il brevetto del colore meccanico, e la RCA, la quale detiene un sistema elettronico.

Da queste schematiche note trapela ampiamente, oso sperare, la enorme influenza che la televisione esercita sul pubblico, nonché la potente minaccia al cinema. Ed occorre che in Europa ci si renda conto della reale situazione che agita il cinema americano, combattuto su tre fronti in una guerra spietata. Il primo problema è quello degli incassi. Vi ho già accennato alla diminuzione dei profitti, dovuta all'innegabile svolta nel gusto di larghi strati di pubblico. Poi, la televisione, che estende sempre piú il proprio campo di azione. Infine, il problema della censura e la campagna della critica.

Il declino degli incassi s'iniziò a Hollywood nell'agosto del 1947, mentre la televisione compiva i suoi primi passi d'infante. Al gennaio 1950, l'industria ha eliminato, almeno ufficialmente, il grasso superfluo, ed ha affrontato la nuova situazione con un'intensificata produzione la quale è caratterizzata da un livello nettamente superiore a quello del 1949.

Sono questi i primi incoraggianti sintomi di una sterzata nella politica dell'industria, che è ed intende restare tale, sia pur concedendo terreno alle mutate esigenze? Ci troviamo finalmente alla vigilia di una rivalutazione nella qualità della produzione?

Esito ad esprimere un giudizio netto in questa complessa e delicata questione, giacché se noto ad esempio che Stanley Kramer, arrivato dalla gavetta ad una posizione che lo rende meritorio di lode per la qualità della sua produzione, è uno dei caposaldi per l'instaurazione della nuova politica del cinema americano, devo nondimeno constatare d'altro canto come Barney Balaban, presidente della Paramount, ha preteso di risolvere il problema. Balaban, nel corso di un'assemblea del comitato esecutivo della Casa, ebbe infatti a dichiarare, nel maggio 1950, che « oggi ridurre i costi di produzione non è la sola risposta. Occorre eliminare la produzione di pellicole molto costose. Troppo spesso ci entusiasmiamo per un film in progetto, e scartiamo qualunque considerazione pratica. Il film viene realizzato alla perfezione; ma quando esso giunge sul mercato, noi perdiamo denaro. Questa esperienza si è ripetuta spesso, e noi non possiamo assolutamente permetterci di ricalcare questa strada, anche se, continuando a percorrerla, otteniamo gli elogi della critica ».

Alla conclusione del discorso del Balaban, si decise di ampliare la produzione del 33 per cento, senza aumentare le spese. In omaggio alle esigenze commerciali, quindi, la Paramount ha ridotto piú di un terzo le sue possibilità di produrre film dignitosi. E l'assurdo della

situazione consiste nel fatto che non è necessario disporre di grandi somme per fare buoni film. Se si pongono a confronto i quattro film di Kramer contro quattro produzioni medie di una qualsiasi delle grandi Case, si noterà la spesa minima affrontata da Kramer, l'ottimo successo di cassetta, e sopratutto la rimarchevole qualità del prodotto.

A questo punto, occorre sottolineare che il carattere del cinema quale arte ha un livello naturalmente basso fra i produttori, i quali possono parlare e muoversi a loro agio entro i termini di « industria », « business »; ecc. Nel corso di una mia recente conversazione con il collega ed amico Bosley Crowther, del « New York Times », ebbi modo di apprendere diversi lati della classica mentalità affaristica dei Soloni (!) della Mecca californiana. Tale discussione, venuta a confermare le mie precedenti impressioni personali, riportate nel corso di frequenti contatti mantenuti nei settori piú vitali dell'industria, mi rende necessariamente cauto nell'esprimere un giudizio decisivo sulle possibilità future scaturenti dall'apparente mutato indirizzo nella politica della produzione. I film vengono prodotti, lanciati sul mercato e venduti col medesimo sistema, piú o meno, col quale vengono smaltiti tutti gli infiniti ritrovati della scienza, dell'arte, della tecnica posti al servizio di un'economia capitalista. Le banche non finanziano se non sono piú che certe della buona riuscita di una pellicola dal punto di vista commerciale. Ed un buon film commerciale è quello, secondo loro, che ricalca lo standard riconosciuto, indiscusso e consacrato dal codice di produzione Johnston. Qualsiasi tentativo nuovo, qualsiasi ricerca sono da considerarsi rischi, e quindi cattivo investimento e probabile perdita di incassi.

La censura degli Stati, variante in severità, è d'altro canto da tenersi in somma considerazione quale elemento soffocatore. La pressione dei gruppi di minoranza si rivela cospicua. L'economia nelle spese è assurta ad una massima di fatto.

In tale atmosfera che spesso si palesa stagnante, il netto miglioramento attuale della produzione cinematografica americana viene quindi accolto con grande sollievo, ma anche con ansia, giacché si intravvede per la prima volta da anni un barlume promettente, ma si teme nel contempo che lo spiraglio non possa venir ingrandito, data la contraddittoria manifestazione di interesse e di reazione rivelantesi in ambienti responsabili.

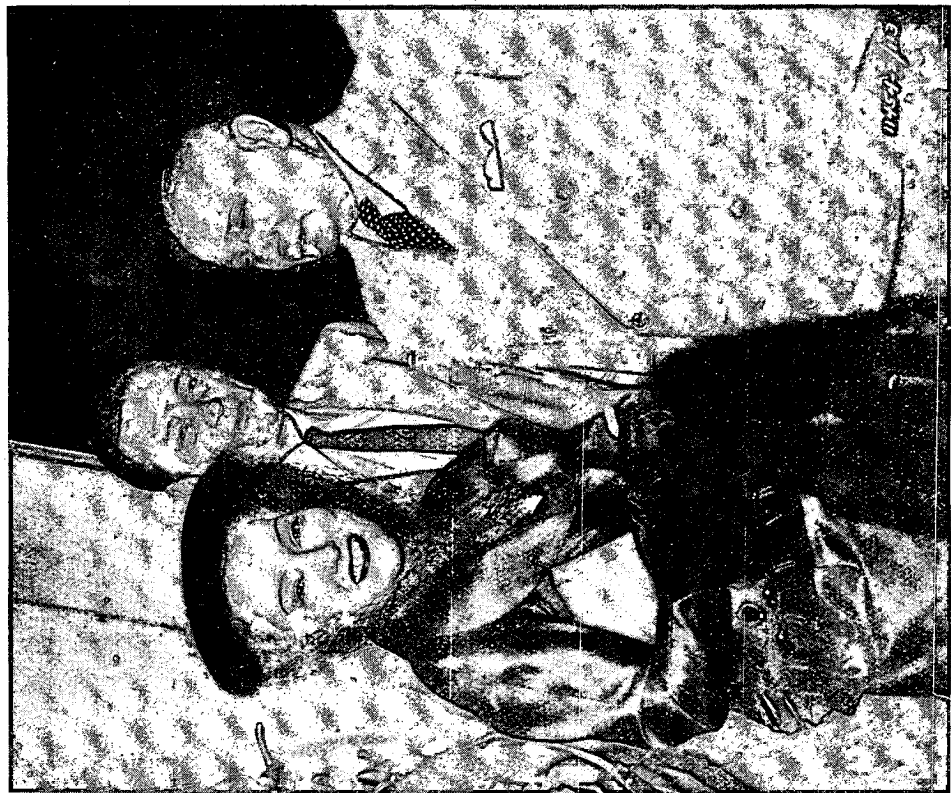
Un innegabile fenomeno è comunque risultato: Hollywood ha notato l'esistenza di un problema del gusto che viene agitato continuamente da larghi strati dell'opinione pubblica; si rende sempre piú conto delle nuove correnti del cinema europeo, che non mancano di apportare i loro influssi; ha inoltre cominciato a comprendere che, nella nostra società moderna, travolta da problemi di terrificante proporzione ed importanza, il cinema quale elemento artistico, sociale, tecnico deve avere al piú presto una assoluta rivalutazione. Gli uomini responsabili per le sorti del film americano, rinchiusi sinora nelle loro torri d'avorio, gelosi custodi del « liebensraum » dell'industria da costa a

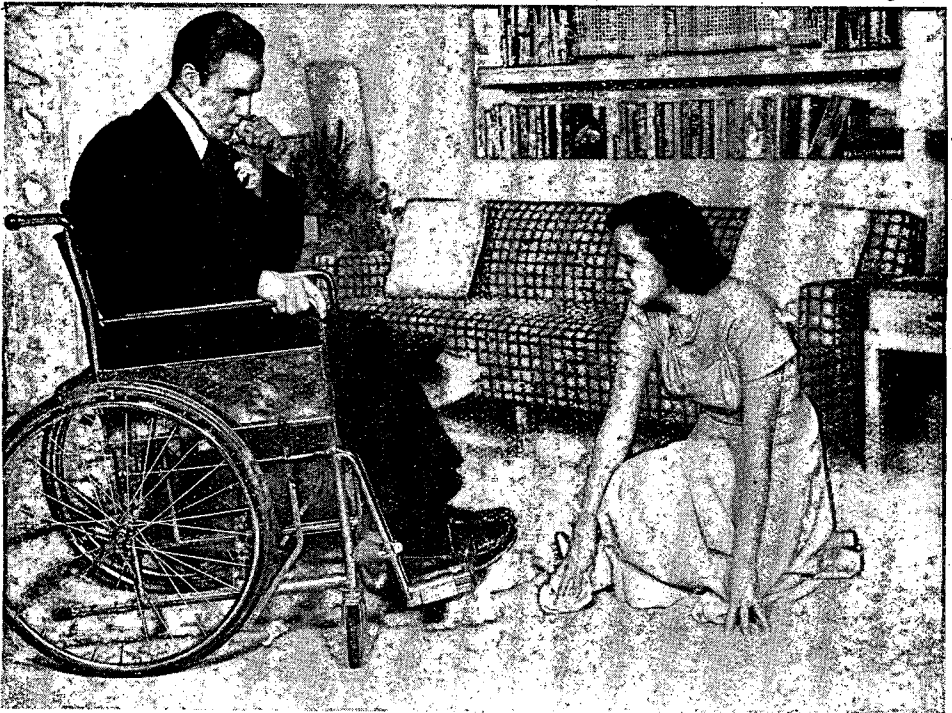
HARVEY

di JH. Koster

ALL ABOUT EVE.

di J. L. Mankievicz

OUTRAGE *di I. Lupino*

SUNSET BOULEVARD *di B. Wilder*

ONE WAY STREET — *di JH. Fregonese*

THE MEN — *di F. Zinnemann*

HALLS OF MONTEZUMA — *di L. Millestone*

costa, cominciano, sia pur a malincuore; a riconoscere che occorre far i conti.

Sfogliando ora la rosa della produzione nel 1950, occorre anzitutto considerare il carattere eccezionale che contraddistingue tre film, da me considerati capilista. *Sunset Boulevard*, diretto da Billy Wilder per la Paramount, porta in sé tutte le caratteristiche di un classico dello schermo per la stupenda bulinatura dei personaggi, per il sapiente sfruttamento dell'atmosfera da parte della « camera », per l'audace simbolismo alla Kafka, destinato a portare il grande messaggio della Mecca della celluloide ai pubblici mondiali, tramite l'intelligenza raffinata di Brackett e Wilder. L'atmosfera greve, tragica, grottesca della vecchia villa, dal salone soffocato di mobilia assurda e centinaia di foto della « diva », alla piscina in cui i grandi di un'era folle si tuffavano in un rito orgiastico, dal pavimento di marmo importato, su cui strisciarono i piedi del fatale Valentino in una languida e passionale cadenza di tango, a tutte le assurde sovrastrutture barocche avviluppanti due ombre avulse dalla realtà del presente, tutta questa situazione degna di una descrizione poetica di Mallarmé e di Baudelaire, rappresenta un autentico documento la cui importanza risalta netta. Gloria Swanson è il tipico simbolo di quell'era del « glamour » hollywoodiano, delle sue stramberie, della sua grandezza e meschinità.

Gloria ebbe agio di guadagnare e spendere otto milioni di dollari, nonché di divorziare con cinque mariti. All'epoca del muto, fu considerata la « star » indiscussa, ma anche dopo il famoso *Male and Female* di deMille rimase una « star », non un'autentica attrice. Con *Sunset Boulevard* invece, la Swanson è stata consacrata al rango artistico, impersonando un tipo che l'ha definitivamente inquadrata nella storia dell'arte cinematografica.

Un effetto di enorme importanza, scaturito dal successo di Gloria, e forse non sufficientemente valutato in Europa, è rappresentato dal fatto che a Hollywood, dopo il trionfale successo del film, si è deciso un ritorno al passato, sia pure in parte. La Columbia ha ingaggiato Dorothy Gish per un ritorno allo schermo, in un film diretto da Siodmak. I produttori Waldo e Krasna, associati in un ambizioso programma di film nuovi ed originali con l'organizzazione della Radio RKO, stanno per lanciare Greta Garbo sotto il fuoco della macchina da presa. La Eagle Lyon di Hollywood, in *Down Memory Lane* di Phil Karlson, ripresenta Mack Sennett ed alcuni dei suoi celebri « Keystone cops » e delle « bellezze in costume da bagno ». Harold Lloyd è recentemente riapparso in « Mad Wednesday » che prende lo spunto da una delle sue piú celebrate pièces, *The Freshman* (1925). E si annunziano novità anche per Corine Griffith, Ann Harding ed un'altra mezza dozzina di divi e dive. Il fenomeno Swanson è sintomatico. Nella sua disperata ricerca dell'elemento che faccia presa sul pubblico, l'industria cerca di puntare le carte in ogni direzione, sfruttando il materiale che era stato archiviato. Il successo della Swanson, la quale è oggi sulla ribalta del Fulton Theatre di Broadway con José Ferrer in

Twentieth Century, ha aperto la strada alle ambizioni, ha rinvigorito la nostalgia delle falene della celluloide ansiose del ritorno, ha additato una strada che pochi avevano considerato prima di *Sunset Boulevard*.

E venendo ora ad occuparci di *All About Eve* di Joseph Mankiewicz, dobbiamo notare che questo regista aveva diretto, tra l'altro, *No Way Out* dedicato al problema negro. Ma Mankiewicz aveva commesso lo stesso errore di prospettiva di Kazan in *Pinky*. Pinky è forzata dall'ostilità dei bianchi ad avvicinarsi ai negri e dividere la propria esistenza con essi. In *No Way Out* il medico negro salva il criminale bianco non in virtú di un alto concetto di cooperazione razziale, ma in nome dell'ideale missione impostagli dalla sua professione di curare l'umanità sofferente. Ed è sintomatico che un uomo poliedrico, onesto e realizzatore del calibro di Mankiewicz abbia quindi concentrato tutto se stesso nella creazione di un film quale *All About Eve* in cui l'affresco dell'ambiente teatrale di Broadway, della sua lotta feroce, del suo agitarsi di passioni, speranze ed odi viene espresso con un sarcasmo amaro e con una chiarezza allucinante. Noto per *Fury* (1936), *The Philadelphia Story* (1941), *A Letter to Three Wives* (1949), Mankiewicz ha scritto la trama di *All About Eve* e l'ha diretta con estrema meticolosità, in omaggio alla sua filosofia secondo la quale lo scrittore deve dirigere personalmente la sua trama senza interferenze. E la sequenza finale del film, in cui la giovane donna ambiziosa, avvolta nel lussuoso mantello dell'attrice, reggendo il trofeo dell'Accademia, si inchina con compunzione e con alterigia nello stesso tempo dinanzi allo specchio, mentre la sua immagine viene riflessa in infinite sfumature, tutta compresa del rito che per lei assurge alle vette di un'autentica manifestazione di religiosità, è un gioiello di psicologia femminile che molto di rado ci vien dato di riscontrare nelle « pizze » di Hollywood.

The Men di Fred Zinneman non ha avuto alcun « Oscar » ed in generale la critica, pur essendo favorevole, non ha insistito troppo nella valutazione dei suoi pregi. La spiegazione è semplice. Nell'attuale situazione, caratterizzata dal conflitto coreano, dal graduale riarmo degli Stati Uniti, dalla campagna di reclutamento, dall'esaltazione delle qualità combattive e della « mistica guerriera », un film come *The Men* non si presentava su di una linea ortodossa. Zinneman, modesta comparsa in *All Quiet On The Western Front* di Milestone, piú tardi il regista di *The Search* che attirò l'attenzione della critica per la profonda umanità nella trattazione del tema, ha realizzato un film che rappresenta un autentico poscritto alla guerra. L'influenza della scuola sovietica e di Milestone è evidente. La sequenza iniziale, con la marcia di un pugno d'uomini verso l'ignoto, in un parossismo di tensione e terrore, scandito con un sordo rullare di tamburi, dapprima fioco, poi sempre piú distinto, incalzante, fragoroso alla fine, sino a culminare nel colpo di fucile sparato da un cecchino tedesco, colpo che stronca la colonna vertebrale di un uomo venuto da seimila miglia di distanza e che rimarrà inchiodato alla sedia a rotelle per tutta la vita, in virtú di

un terrificante verdetto, è un gioiello che consacra Zinneman a regista di rango per sensibilità e capacità.

Il film venne girato nell'ospedale dei veterani di Birmingham, riservato ai paraplegici, in uno stile assolutamente verista, direi quasi « documentario » per coloro cui piace riferirsi a tale espressione. Il giovane Marlon Brando, noto sulla ribalta di Broadway per la sua interpretazione in *Un tram chiamato Desiderio* di Tennessee Williams, s'è rivelato attore cinematografico di grande valore. Attualmente egli ha terminato la sua interpretazione di *Un tram chiamato Desiderio* nella versione cinematografica diretta da Elia Kazan per la Warner Bros. Ed incidentalmente, uno dei fattori che hanno fatto passare *The Men* in secondo piano è anche dovuto al fatto che Brando è stato accusato di tendenze comuniste od associazione ad organizzazioni comuniste, da parte del Comitato per le attività antiamericane che tiene i suoi lavori a Hollywood.

Stanley Kramer, produttore di *The Men*, ha nondimeno colto un successo significativo con *Cyrano de Bergerac* di Michael Gordon in cui José Ferrer ha raggiunto uno stile di recitazione eccellente, muovendosi a suo agio nel difficile dramma psicologico della creatura di Rostand, e meritando conseguentemente l'alto riconoscimento dell'Oscar per la migliore interpretazione maschile.

Il successo di *Cyrano de Bergerac* ha determinato sopratutto un avvenimento degno di massima considerazione. Stanley Kramer è entrato in una combinazione commerciale di produzione con la Columbia Pictures. Entrambe le parti sono soddisfattissime, e Kramer ha dichiarato di aver riscontrato nella Columbia un'assoluta sincerità di intenti ed azioni. Mi riprometto molto da questa combinazione, che a mio parere è destinata a portare la produzione americana ad un buon livello nel futuro.

Born Yesterday di George Cukor, è un film ecccellente che ha valorizzato in pieno le possibilità di Judy Holliday ed ha presentato uno squarcio interessantissimo della vita americana, creando una caratterizzazione del cenciaiuolo arricchito ed in regola di politico realizzata da Broderick Crawford (che ricorderete per la sua impersonificazione del famigerato dittatore della Louisiana, Huey Long in *All The King's Men*). La macchietta della provinciale che viene ad essere proiettata in una ridda di manovre politiche e riesce finalmente ad emergere a fronte alta, conscia dei problemi e delle esigenze morali incombenti sull'individuo in un'epoca corrotta e piena di tentazioni, è stata consacrata dalla Holliday in maniera inequivocabile.

Il film fu accusato dal critico cinematografico di una rivista cattolica di Los Angeles di tendenze assolutamente marxiste. L'accesa polemica ha fatto intervenire tutti gli esponenti della critica e del pensiero, i quali hanno provata infondata l'accusa. Ma l'industria sta avendo i suoi grattacapi gravissimi, giacché sia José Ferrer che Judy Holliday sono stati accusati di comunismo. E come se ciò non bastasse, Larry Parks che aveva impersonato Al Jolson in *The Al Jolson Story*

ha confessato di aver fatto parte del partito comunista per il passato. La politica sta giocando una parte molto importante a Hollywood sin dal 1950, e l'industria cerca disperatamente di non far crollare i suoi idoli accusati di tendenze di sinistra, sforzandosi nello stesso tempo di non farsi accusare a sua volta di favoritismo.

Joseph L. Mankiewicz, nella sua qualità di presidente del Guild (associazione) dei registi cinematografici, ottenne un successo personale stroncando la manovra di Cecil B. deMille e riconfermando il principio che nessun regista avrebbe dovuto essere esaminato in merito alle sue idee politiche. DeMille aveva preteso che i registi avrebbero dovuto firmare una dichiarazione di guerra al comunismo. Mankiewicz, appoggiato dal collega George Stevens, sostenne giustamente che la politica non aveva nulla a che fare col cinema e che non si doveva usare un sistema medioevale di costrizione.

Ho citato l'episodio per darvi un'idea delle tremende difficoltà in cui si dibatte attualmente l'industria, anche sotto tale punto di vista.

Continuando la rassegna della produzione, occorre giudicare favorevolmente, sia pure con qualche riserva il carattere estetico, un blocco alquanto compatto, rappresentato anzitutto da *Harvey* di Henry Koster, *The Glass Menagerie* di Irving Rapper, *The Asphalt Jungle* di John Huston, *Winchester '73* di Anthony Mann, *In a Lonely Place* di Nicholas Ray, *Mister 880* di Edmund Goulding, *Francis* di Arthur Lubin, *Destination Moon* di Irving Pichell, *The Lawless* di Joseph Losey, *Outrage* di Ida Lupino, *Caged* di John Cromwell, *The Jackie Robinson Story* di Alfred Green; *The Titan* di Robert Snyder e *Beaver Valley* di Walt Disney per i cortometraggi, *Cenerentola* di Disney e *Gerald McBoing Boing* per i cartoni completano il blocco.

Seguono poi i tre grandi settori su cui è ancora imperniata l'industria: i film di « divertimento », in bianco e nero o technicolor, i film westerns, i film gangsters. Ad essi v'è da aggiungere una quarta categoria, la quale si sta facendo sentire sempre piú: quella dei film di guerra.

Il film di « divertimento », secondo il classico canone hollywoodiano, raggruppano diversi generi, che vanno dalla commedia brillante, basata sulla trita ricetta del boy meets girl-boy loses girl-boy wins girl (il giovanotto incontra la ragazza-la perde-la conquista), piú o meno rimpolpata con situazioni che si sforzano di essere originali, alle produzioni dei « musicals », prevalentemente a colore, alle satire piú o meno indovinate, a pellicole d'avventure esotiche. Senza tema di smentite, si può affermare che questo è il campo prediletto d'azione, dopo i westerns. Il concetto fondamentale consiste infatti nel ritenere che il pubblico va al cinema per svagarsi, non per riflettere. In tal modo, con produzioni confezionate in serie alla maniera di « beef » in scatola od abiti da 54 dollari, c'è ben poco da notare. *When Willyie Comes Marching Home* di John Ford si differenzia nettamente per la sua satira del mondo militare, ad esempio, ma badate bene che tale film passa sotto l'etichetta di genere di « divertimento », accomunato cioè, dal punto di vista com-

merciale, ad un film « acquatico » della Esther Williams, ad un technicolor tipo *Annie Get your Gun,* ad un « hit » di Bop Hope o di Abbott e Costello. E' su questo genere quindi, che occorre particolarmente insistere, allo scopo di elevare il tono e la qualità della produzione. Tenendo naturalmente presenti le fondamentali esigenze del cinema americano, il quale ha bisogno dell'appoggio delle masse, a lor volta desiderose di « divertimento », è necessario attrarre tali masse con soggetti originali, compiendo un'opera di paziente e tenace ricerca di tendenze nuove, atte ad essere portate e sviluppate sullo schermo. Si potrà appagare il gusto dello spettatore medio senza affaticarlo, ma sopratutto senza abbrutirlo, come sta accadendo, purtroppo, ancor oggi.

Il genere western è in realtà il grande dominatore. Esso viene curato in conseguenza con molta piú attenzione. Infatti, se il genere « divertimento » presenta quattro o cinque buoni film commerciali, contro una settantina di mediocri o peggio, quello western è invece ben curato e rifinito anche nelle produzioni minori. L'epopea pioniera, l'appello ai sentimenti primordiali di lotta, conquista e difesa continuano ad esercitare un fascino non indifferente su un popolo che lavora duramente, che esalta le virtú sportive, che conserva il senso del nuovo, dell'attuale, del futuro. Questo popolo si è maturato socialmente attraverso la guerra di secessione, la straordinaria industrializzazione, due grandi conflagrazioni e qualche minore avventura bellica, ma non si è formato spiritualmente. Il West, col suo fascino della natura, col miraggio della facile ricchezza che sporadicamente ma efficacemente contribuí a gettare le prime fondamenta di un ordine sociale che successivamente, mercé sforzi titanici, diede forza alla Confederazione, è un elemento sommamente sintomatico da vagliare nel suo giusto valore nell'esame della psicologia sociale nordamericana. E' è su questo motivo di particolare interesse per l'anima americana che la produzione cinematografica tende ad insistere molto, varando piú di cento film dedicati alla prateria ed ai suoi abitatori, senza contare le pellicole di case minori. Ottanta, novanta volte su cento il western rappresenta ottimo impiego di capitale. A parte le sue sporadiche evasioni in altri campi, Ford si è andato sempre piú insabbiando nel western, coi suoi *Fort Apache, She Wore a Yellow Ribbon, The Three Godfathers, Rio Grande.* E la casa celebre per i westerns, la Republic Pictures, può attraversare attualmente una fase di gigantesco sviluppo e progresso solo in grazia dei grandi profitti realizzati con il lancio dei westerns. Ora la Republic sta concretando film di altro genere, in cui la qualità comincia a farsi luce, in diversi casi. Da *Sand of Iwo Jima* in poi, questa Casa s'è andata acquistando maggiore considerazione. E John Ford s'è recato recentemente in Irlanda per concretare i piani circa un film che sembra preludere al suo imminente ritorno ad un passato di ricerca e di realizzazione. Il Ford di *Stagecoach* sembra essersi deciso a ritornare al periodo di *The Informer* col prossimo *The Quiet Man.* E' interessante notare che il Presidente della « Republic » appoggia il

progetto, dimostrando comprensione per un'iniziativa destinata a suscitare il massimo interesse.

Tornando al western, v'è da notare un maggior impiego del technicolor da parte delle Case in questo genere. Interessante la ricerca di nuove formule, come in *The Broken Arrow* di Delmer Daves, in cui si cerca presentare la tragedia della razza Pellirosse sotto un profilo umano e pieno di comprensione. In generale, quindi, il western si mantiene fermo su basi salde dal punto di vista commerciale, con notevoli tentativi di originalità e freschezza che, pur non essendo completi, autorizzano nondimeno a sperare nel meglio.

Il genere gangster, a parte *Asphalt Jungle* di John Huston, che può considerarsi un ottimo film d'artigianato, *Kiss Tomorrow Goodbye* con Cagney, diretto da Gordon Douglas, e qualche altro lavoro di spicco, si distingue per una costante ricerca dell'elemento sociale, ma è ancora pesantemente vincolato da una censura strettissima la quale, variando da Stato a Stato, esercita un influsso che non manca di causare talvolta situazioni alquanto comiche. Il gangsterismo, da *Scarface* e *Little Caesar* in poi, ha abbandonato le forme clamorose dell'assassinio a base di bombe o di raffiche di mitraglia in pieno giorno. Gli ex gangsters, i contrabbandieri d'alcool, i tiratori scelti di professione al servizio dei « mobsters » hano preferito orientare da anni i loro sforzi nel controllo del gioco clandestino, degli stupefacenti, della tratta delle bianche. Un film molto interessante, rivelatore addirittura sui sistemi attuali della malavita americana e che consiglio di vedere in Europa, è *Ocean Drive* 711 diretto da Joseph Newman e girato con la collaborazione delle autorità di polizia in condizioni estremamente difficili. Altro film di buona fattura è *Highway* 301 della Warne Bros, particolarmente rimarchevole per l'accurata descrizione del pathos criminale del capobanda.

La produzione del genere gangsters è venuta recentemente ad inserirsi in una corrente di film a tendenze e caratteri sociali. L'iniziativa, che è stata sopratutto agitata dalla direzione della Warner Bros, ha in sé il germe benefico di futuri efficaci sviluppi, giacché il diffondersi delle bande nella Confederazione era andato accrescendosi paurosamente, come dimostra la recente investigazione del comitato federale Keefauver, i cui lavori, rivelati al pubblico mediante la televisione, hanno suscitato eccezionale interesse. E' da rilevarsi che la recente esposizione dei misfatti della rinvigorito la campagna della stampa, della radio e naturalmente del cinema, con effetti che cominciano a palesarsi salutari. Oggi non si può rimproverare al cinema « gangster » di provocare le basse reazioni degli spettatori o di esercitare una deleteria influenza all'estero come ebbe ad esprimersi molti anni fa Aldous Huxley.

Il culto del delinquente in bombetta e sigaro, pronto a liquidare i rivali col « sawed off gun » è andato gradualmente estinguendosi. Il fenomeno della delinquenza viene ad essere trattato su basi piú rigidamente scientifiche, come in *White Heat,* ad esempio, in cui la follia

megalomane e paranoica del protagonista venne espressa con profondità e convinzione rimarchevoli.

V'è da notare l'eliminazione del clichè del poliziotto in veste di arcangelo Gabriele, e del criminale trattato quale bruto. Si cerca di presentare i personaggi nella loro autentica luce, di spiegare le deviazione dalle norme della vita civile in grazia dell'influsso dell'ambiente, delle compagnie non raccomandabili, di particolari sventure. Sino a pochi anni fa il gangster era presentato quale bruto, incapace di pensare se non in termini di delitto. Oggi si fa l'analisi delle cause che spinsero il delinquente a divenire tale. Ne consegue che l'analisi dell'elemento sociale s'è andata sempre piú raffinando, sia pure rimanendo vincolata, ripeto, dalle ferree leggi del codice di produzione e censura di Will Hays prima, e successivamente di Harry Johnston.

Venendo ora ad occuparci della quarta categoria, quella dei films di guerra, occorre premettere che sino allo scoppio del conflitto coreano essi erano limitati a poche produzioni, con relativamente minimi tentativi nuovi di esposizione cinematografica. Ma gli eventi dell'Estremo Oriente, con il loro pesante influsso sulla vita americana, hanno spinto Hollywood a mettere in azione la macchina propagandistica in tale settore. S'è data la stura a molti films, in cui il livello commerciale è stato mantenuto generalmente abbastanza alto, mentre quello artistico, ad eccezione di pochissime pellicole, non ha portato alcuna idea o tendenza nuova. La tecnica è stata naturalmente mantenuta nel suo carattere standardizzato, ma le trame hanno cercato di portare qualcosa di nuovo e concreto. La tendenza allo spettacolare si mantiene ancora, ma finalmente si notano produzioni in cui è stata eliminata la risibile farsa dell'eroico soldato americano che abbatte a dozzine gli avversari senza riportare neanche una sgraffiatura, oppure la classica « pochade » dello stesso soldato che, colpito al petto da una raffica di mitraglia, ricompare nelle sequenza successiva col braccio fasciato, in piedi, ridente e soddisfatto con una sigaretta accesa in mano.

La lezione di Milestone in *A Walk in The Sun* e *Purple Heart* ha fatto effetto, fra l'altro. I films di guerra attuali sono molti piú aderenti alla tragica e dura realtà di questo cavaliere dell'Apocalisse, ed il G. I. Joe o Willie o Tom è valorizzato nella sua essenza umana di combattente. Naturalmente v'è ancora molto da fare in tal campo, ed occorre considerare inoltre che si sta attraversando attualmente un periodo di frenesia patriottarda, che la produzione deve considerare attentamente nella preparazione dei nuovi lavori. Gli sviluppi della situazione politica mondiale faranno sentire maggiormente la loro influenza nel futuro di questo settore, con conseguenze che non possono essere esattamente previste al momento attuale.

Di particolare importanza è lo sviluppo dei cortometraggi nel 1950. Secondo le statistiche del « Box Office », dei dieci soggetti considerati migliori negli Stati Uniti, ben cinque sono da considerarsi appartenenti al genere educativo, anzichè a quello puro e semplice di « divertimento ». La stessa proporzione viene mantenuta nel grosso

della produzione di tale settore, provando innegabilmente la marcata e costante tendenza del pubblico nell'esigere soggetti di carattere serio, pur mantenendo in vigore le caratteristiche di attrazione destinate a far presa sulla fantasia dello spettatore. Dal *Beaver Valley* disneyano ai cartoni di Tom e Jerry (MGM), a quelli di Bugs Bunny (WB), a Popeye (Paramount), ai Terrytoons (Fox), alle Stooge Comedies (Columbia) a *This Is America* (RKO), *Red Ingle and His Gang, In Old Amsterdam, Baby wants Spinach* v'è tutta una gamma di lavori che testimonia dell'eccellenza raggiunta in questo campo, ove la produzione conta una salda tradizione.

Il favore incontrato da tempo dai cartoni presso il pubblico è andato costantemente aumentando. La qualità dei cartoni è di conseguenza migliorata e l'apporto di nuove forze creative, quali ad esempio gli autori di *Gerald BcBoing Boing* contribuisce ad arricchire di stile e di tono la categoria. E' quindi di particolare significato la decisione di Walt Disney di accostarsi alla televisione, firmando un contratto in base al quale una gran parte della sua produzione sarà diffusa dallo spettro televisivo sul circuito nazionale. L'iniziativa è benefica sotto un triplice aspetto; anzitutto, si apre la strada per una franca discussione di problemi fra i dirigenti del cinema e quelli della televisione, e si prova che un accordo può essere raggiunto nel comune interesse e senza danneggiare le rispettive posizioni; in secondo luogo, attraverso l'ausilio della televisione si compie una opera di penetrazione molto piú profonda nelle masse, con conseguenti profitti; ed infine, si aprono nuovi orizzonti per una inevitabile ed intelligente simbiosi fra i due mezzi, atta a dare nuovo vigore alla settima arte e nello stesso tempo apportare dignità e concretezza alla televisione, che non può essere ancora definita un'arte. Bisogna tenere presente che se il cinema, che è arte, si rivela nondimeno un business ed industria in America, la televisione, finanziata da case commerciali che cercano smaltire i proprî prodotti, è fondamentalmente una speculazione commerciale che finora non ha lasciato il campo del « vaudeville ». Tre quarti degli spettacoli televisivi sono basati su « shows », corrispondenti piuttosto al concetto del « teatro di varietà » all'europea. Potete bene immaginare, quindi, la pesante stanchezza che spesso afferra gli elementi sensibili e la conseguente necessità di apportare una drastica riforma per snellire il nuovo mezzo, arricchirlo di nuove forze espressive, dargli corpo di autentico divertimento, nonché di potente mezzo di diffusione atto a determinare favorevolmente l'indirizzo della psicologia popolare.

Generalmente, ripeto, la qualità intrinseca degli spettacoli va costantemente migliorando, ma teatro e varietà fanno sentire tuttavia il loro influsso predominante. Le uniche evasioni sono rappresentate da documentari di attualità, con riprese dirette, a mezzo di apparecchi televisivi o cinematografici di presa diretta. I film a soggetto sono molto richiesti dalle masse, ma l'ostilità delle Case produttrici non permette la presentazione di film abbastanza recenti. Quindi si assiste alla proie-

zione di vecchi lavori, generalmente di scarsissimo, o addirittura inesistente contenuto artistico.

La situazione è grottesca, e va rimediata, come accennammo al principio.

L'industria segue oggi con malcelata ansia i risultati, inizialmente entusiastici dell'iniziativa promossa dalla compagnia televisiva Zenith ed approvata dalla Federal Communications Commission. Il metodo « Pay as you see » (paga quando vedi) funziona nella seguente maniera. La stazione Zenith di Chicago, trasmettendo sul « canale » 2, istrada una immagine confusa, la quale può essere captata da qualsiasi apparecchio televisivo ricevente, ma non decifrata. L'apparecchio ricevente è connesso ad un circuito telefonico installato per l'occasione. Se il proprietario di tale apparecchio desidera vedere il film, la cui immagine confusa è apparsa in quel momento sullo schermo, telefona alla centrale telefonica e manifesta il suo desiderio. All'orario previsto per la programmazione, la centrale trasmette un segnale « chiave » all'apparecchio ricevente televisivo, chiarendo in tal modo l'immagine confusa trasmessa dal « canale » 2 e l'abbonato può godersi la visione di un film abbastanza moderno colla spesa di un dollaro. L'esperimento, limitato inizialmente a trecento famiglie nella zona di Chicago, è stato iniziato a Capodanno del 1951 con effetti piú che vantaggiosi. Mediante la « Phonevision », si spera quindi di portare nelle case spettacoli teatrali, cinematografici e vari con una modica spesa. L'ostilità di talune compagnie cinematografiche è vivissima. Si pensa che l'iniziativa ucciderà il teatro, cosí come la radio distrusse il varietà. Ma d'altro canto si suggerisce l'idea di convogliare la produzione cinematografica nelle zone in cui scarseggiano i locali, e stabilire un « modus vivendi » in base al quale gli incassi nelle sale non vengano ad essere intaccati. Disney è stato il primo ad avvicinarsi alla televisione e penso che altri seguiranno il suo esempio.

Oggi, intanto, nell'analizzare sia pur fuggevolmente il bilancio del 1950 e le realizzazioni del primo quadrimestre 1951, occorre constatare che i problemi del cinema americano sono andati accrescendosi a causa della politica di riarmo nazionale, la quale sta già provocando una seria rarefazione di personale specializzato e materiali, nonché un considerevole aggravio di tasse. Il passaggio dall'economia di pace ai programmi di difesa porterà squilibri non indifferenti, ma si spera nella transitorietà del fenomeno e si cerca di puntare le carte su di una produzione che migliori sempre piú la propria qualità, onde attrarre il maggior numero di spettatori.

Gradualmente, enormi masse di lavoratori si vanno abituando al classico ritmo imposto dalla produzione militare nelle fabbriche. Le ore di « straordinario » si allungano all'infinito, e le possibilità di svaghi subito dopo il lavoro si palesano sempre maggiormente pressanti per il cittadino. Perciò l'industria, dopo *Sansone e Dalila, Annie Get Your Gun, King's Solomons Mines* è ansiosa di lanciare per l'anno corrente il *Quo Vadis?* di Mervin LeRoy e *The Greatest Show on Earth* (dedi-

cato al celebre Barnum) di deMille, speculando sul fattore spettacolare. Quattro o cinque altri grossi calibri del genere sono in preparazione, tra cui *Captain Horatio Hornblower* e *Show Boat*. Il blocco del western è soggetto ad una cura particolarmente intensa, e dalle prime produzioni che ho avuto agio di visionare ho notato un maggior sforzo di originalità, un crescente miglioramento nella presentazione. Per le altre categorie occorre attendere per emettere un giudizio definitivo ma la scelta delle trame, l'elenco delle regíe, degli sceneggiatori e degli operatori promette bene.

Come vi ho accennato sopra, il cinema americano sta attraversando una svolta decisiva, che forse troverà la sua piena espressione quest'anno. La Corte Suprema ha battuto Hollywood recentemente in merito alla richiesta di modificazione della censura. Il colpo è molto grave.Il progresso etico e sociale, nonché estetico, ne viene conseguentemente ritardato. Ma è indubbio notare che, liberatasi dalle spese superflue, l'industria si è lanciata a capofitto per la prima volta in dieci anni in una campagna pubblicitaria di proporzioni inaudite. I risultati sino ad oggi si palesano incoraggianti e Hollywood sta finalmente tastando il polso dell'opinione pubblica in materia di gusti e di opinioni. Il desiderio popolare di trarre il massimo utile in svago dal denaro speso per il cinema ha provocato una generale revisione. Molte cause, quali censura, oscura situazione internazionale e conseguente riarmo, attività dei soliti comitati conservatori e bigotti ritardano uno sviluppo fecondo. Dal punto di vista squisitamente estetico, poi, v'è da notare che l'industria è ancora troppo ancorata a schemi di produzione vecchi, commerciali e di speculazione. Forze nuove, quali Kramer, il duo Wald-Krasna, Schary, per citarne solo alcuni, si muovono in un'atmosfera che talvolta sembra volerli soffocare. Scrittori e registi sono attentamente vagliati e scrutati sotto un duplice profilo, politico e sociale.

Le realizzazioni di un particolare regista, sceneggiatore, operatore sono spesso marcate da un favorevole commento della critica, ma dalla piú o meno tacita disapprovazione di un produttore che cerca di adeguarsi all'atmosfera moderna senza però pregiudicare i vecchi concetti di reazione.

L'attacco al conformismo, al costume va prendendo piede. Honorè de Balzac scrisse che « i costumi sono l'ipocrisia delle Nazioni; l'ipocrisia v'è piú o meno perfezionata ». Ed il « costume » hollywoodiano comincia ad essere scosso, volente o nolente, dalla nuova ondata. V'è da riscontrare con interesse una crescente attenzione dimostrata da attori della giovane scuola verso rami specializzati, quali sceneggiatura, montaggio, regía. Pochi anni or sono, un attore di rango che avesse deciso di darsi alla regía sarebbe stato considerato un originale. Oggi si comprende l'essenza del fenomeno e si cita con compiacimento l'esempio della Lupino che da attrice è passata alla regía con discrete realizzazioni quali *Not Wanted* e *Outrage*.

V'è naturalmente divismo a tutto spiano, intendiamoci, con tutte le sue risibili influenze. V'è ancora la tendenza di valutare una « star » in termini di gambe, seni, anche, ecc.

E sopratutto, su circa quattrocento film, solo cinque possono essere considerati eccellenti, una trentina discreti, un'altra ventina interessanti. Il resto è « standard » con qualche sfumatura di novità. Questo vale per il 1950.

Per l'anno in corso, si prevede un crescente miglioramento. Migliore scelta nei soggetti, piú abilità nel muovere la camera, maggiore sensibilità di regía.

The Jackie Robinson Story di Green e *No Way Out* di Mankiewicz hanno contribuito, sia pure in parte, ad affrontare il problema negro.

Quest'anno la ricerca verrà approfondita. *The Men* di Zinnemann ha additato la terribile portata di un flagello. *Lights Out* di Mark Robson, che verrà presentato fra poco, sembra possedere doti di sensibilità maggiori.

Ed in generale il livello dei « musicals » è salito di molto, a quanto mi è stato concesso di vedere. V'è da essere lieti per il netto progresso nei film western, d'avventure, di gangsters. Il cancro risiede ancora, ripetiamolo, nella commedia brillante, generalmente vuota ed incolore, ma con puntate di freschezza, molto rare in verità, le quali dimostrano il desiderio di virare di bordo.

Su questo campo occorre insistere, giacché è proprio qui che le condizioni di esistenza dell'americano medio vengono presentate sotto una luce assurda e semplicemente grottesca. L'impiego dell'erotismo, poi, non fa che complicare maggiormente la situazione, creando in molti casi la stessa situazione che l'amico Roberto Paolella acutamente espose in uno dei suoi saggi su *Cinema,* alludendo alla pubblicità cinematografica americana la quale annunzia solennemente: « La Garbo (o la Bergmann, o la Hayworth, o la Turner, aggiungo io) ama dalle ..... alle .... » nei locali cinematografici centrali e periferici della metropoli newyorkese o di una qualsiasi città americana.

Soltanto il giorno in cui la lezione del cinema europeo verrà raccolta, Hollywood potrà contribuire a qualcosa di molto piú importante e duraturo dei cento e piú film considerati attualmente quali classici dello schermo americano, dalle origini ai nostri giorni.

Giorgio N. Fenin

Il problema delle cineteche

II - *Condizioni giuridiche, tecniche, finanziarie di organizzazione, sviluppo e attività razionali.*

In un primo articolo (1), abbiamo esposto gli aspetti piú caratteristici delle posizioni giuridiche e dello stato di fatto (2) che si oppongono a una organizzazione, uno sviluppo e un'attività razionali delle cineteche pubbliche. Tenteremo ora di definire le linee direttrici di una riforma di tale situazione e i fondamenti sui quali dovrebbe basarsi una piano sistematico che possa assicurare nel migliore dei modi questa organizzazione, questo sviluppo e questa attività.

(1) *Bianco e Nero*, n° 11, anno XI, novembre 1950.

(2) Alcuni lettori svizzeri e italiani, che dirigono circoli del cinema, in lettere attestanti una superficiale conoscenza dei fatti, ci hanno accusato di aver presentato in modo troppo pessimistico le conseguenze di tale situazione. Faremo loro notare che per quanto si riferisce alla rivendicazione dei diritti abbiamo precisato che « molte questioni da noi sollevate sono piú teoriche che pratiche », il che non impedisce che sia necessario trovare un modo sicuro per evitare le difficoltà che esse possono ad ogni momento sollevare. Il caso ha voluto che nella settimana in cui tali lettere ci sono pervenute, abbiamo potuto rilevare dalla solo lettura dei giornali italiani due fatti molto significativi: nel momento in cui parecchi circoli del cinema annunciavano la proiezione di *Ragazze in uniforme* di Leontine Sagan e Carl Froelich, proveniente da una cineteca, un distributore romano annunciava la ripresa in esclusiva dei diritti sul medesimo film. D'altra parte Harold Lloyd intentava un'azione per il pagamento di trentamila marchi di danni a una società di produzione tedesca per aver questa inserito in un film intitolato *Herrliche Zeiten* una scena di due o tre minuti di un suo vecchio film.

Riguardo all'importanza dell'integrità delle opere antiche, che il nostro corrispondente svizzero reputa un « dettaglio assai trascurabile », se le cineteche dedicano la loro attività e le loro disponibilità finanziarie « piuttosto ad assicurarsi nuovi film che a riparare piccole avarie qua e là », aggiungeremo: A) che certi registi sono ostili alla diffusione dei loro film conservati nelle cineteche, in quanto sanno che tali opere sono incomplete e mutilate; B) che la copia di un film di Pabst programmato recentemente da numerosi circoli del cinema, ne riduceva nettamente la violenza originale, e travisava la posizione del regista austriaco dinanzi a una certa tendenza del sonoro ai suoi inizi; C) che una certa copia di *Vredens Dag* (*Dies Irae*) di Dreyer, vista in Italia, piú breve di circa mezz'ora rispetto alla copia originale, distrugge completamente l'effetto ossessivo dell'inquisizione che l'autore voleva creare prima di affrontare il dramma propriamente detto di Anna Pedersdotter, è falsa il giudizio che si può avere sulla posizione di Dreyer rispetto all'originale impiego degli effetti sonori, e in parte sulle sue continue ricerche plastiche. Infine un'opera di Sjöström *Korkarlen* (Il carro fantasma) (1920, e anche 1921), se si tiene conto della prima proiezione, (e non 1919, come è stato detto), che circola in Italia, ci è apparsa, nei confronti della copia originale vista alla Svenka e depositata, oggi, presso la Filmhistorica

Il problema è vasto e, oltre tutto, complesso. In genere esso è stato posto solo in funzione di un presente immediato e non è stato finora affrontato che in modo empirico. Bisogna riconoscere che quest'empirismo è nato da certi fatti. L'idea di creare cineteche risale all'epoca delle prime opere storiche sul film. La sua iniziale realizzazione effettiva: la Film Library del Museo d'Arte Moderna di New York non ha piú di vent'anni e, se ben ricordo, nel 1935, il materiale della Cineteca francese era custodito ancora nel bagno dell'accanito Langlois.

E' una specie di destino abituale che un'idea di questo genere, che gravita cioè essenzialmente in una sfera morale e che non riveste, nonostante l'evidenza del suo interesse generale, un significato sociale profondamente sentito, possa venir realizzata, al giorno d' oggi, solo attraverso un lungo procedimento, che incomincia con esperienze prive di alcun appoggio e carattere ufficiali, mosse talvolta da persone disinteressate, previdenti e appassionate, talvolta da individui abili, che nascondono interessi personali e persino, talvolta, scopi di lucro a piú o meno lunga scadenza. Fu il caso. Il valore dell'idea fu subito apprezzato solo in ambienti ristretti e la sua realizzazione pratica, irta di difficoltà, fu opera di entusiasti appassionati o di uomini interessati e lungimiranti. L'empirismo dunque si impose loro inevitabilmente.

Oggi, grazie a un normale maturarsi dei fatti, l' interesse dell'iniziativa appare chiaramente anche ai piú distratti. Il mondo della cultura cinematografica, con i suoi punti di vista particolari, cioè limitati alle questioni artistiche e storiche del film, il mondo delle personalità della cultura e degli ambienti amministrativi, legislativi, governativi, con una visione spesso piú larga che comprende fra l'altro l'apporto che il film può dare alle scienze in generale, si incontrano per riconoscere che la lezione, benché parziale e mal concepita, è stata dimostrativa, per proclamare la necessità delle cineteche pubbliche,

Samlingarna di Stoccolma, come un vero massacro, per i tagli e le interpolazioni che annullano l'originale sviluppo drammatico e psicologico soprattutto nei fatti che riguardano i personaggi di Suor Edith e del fratello David Holm.

Non crediamo che questi siano « dettagli trascurabili »: come d'altra parte non lo sono i fatti che aggiungiamo a quelli già citati nel nostro primo articolo. Certe cineteche sono riuscite a raccogliere del materiale al di là di ogni speranza. Sembra che la Cinémathèque Française possegga quasi 50.000 film e la Cineteca Italiana circa 10.000, per la massima parte identificati. Collezioni simili dovrebbero permettere, specie se si tiene conto delle possibilità di scambio, uno studio assai vasto e preciso del passato del cinema. Ma tali collezioni, in parte per ragioni finanziarie e in parte per ragioni che abbiamo esposto (vedi il nostro primo articolo), restano nascoste nei magazzini e non si può mostrarne che degli « estratti » poco numerosi e senza un efficiente piano cronologico o monografico. L'atteggiamento delle cineteche è di una prudenza che può essere giustificata. Ma l'azione dei circoli del cinema e persino gli studi storici ne sono cosí handicappati. C'è di piú: è impossibile, al giorno d'oggi, procurarsi un inventario di tali raccolte, un catalogo dei film salvati dalla distruzione. Le cineteche — atteggiamento comprensibilissimo — temono che la comunicazione pubblica di tale documento possa costituire per loro una sorgente di noie. Cosa si dovrebbe pensare di una biblioteca di cui non si potessero chiedere i libri in lettura e consultare lo schedario?!

per dichiarare che il tempo dei metodi empirici è superato e per concludere che le situazioni da noi prospettate debbano trovare un'equa soluzione.

Quali soluzioni? Le opinioni al riguardo sono divergenti. Tanto piú che rispetto alle ultime persone da noi designate, queste soluzioni comportano delle iniziative di carattere giuridico, dei provvedimenti di carattere tecnico, delle responsabilità finanziarie considerevoli, a proposito delle quali un'identità dei punti di vista è ben lungi dall'essere raggiunta.

In effetti, le basi di un piano sistematico, diremo pure « ideale », riguardano questi tre aspetti particolari del problema. Le condizioni giuridiche, tecniche, finanziarie che potrebbero costituire il fondamento di una situazione nuova hanno, per di piú delle ripercussioni profonde le une sulle altre: la conservazione e la diffusione dei film unicamente in 16 mm., per esempio, avrebbero delle incidenze diverse e importanti sulle iniziative giuridiche da prendere, e sugli impegni finanziari da prevedere. L'attuazione di tali condizioni sarà un'opera difficile, lenta, costosa. Essa forse potrà essere raggiunta solo per gradi. E' ovviamente necessario dunque esaminare i loro dati e le loro conseguenze con uno spirito pratico immediato, ma anche con una preoccupazione dell'avvenire, non perdendo mai di vista il remoto fine ideale. E' forse un luogo comune ripetere che una generazione ha dei doveri verso quelle che la seguiranno. Ma può essere utile talvolta riesaminare i luoghi comuni.

Ippolito Taine ha notato in uno dei suoi scritti sull'Italia, che alla vigilia della costruzione di Santa Maria degli Angeli, gli edili fiorentini ordinarono all'architetto di concepire un'opera che non potesse venir superata dal genio, dalle contingenze e dalla magnificenza dei tempi futuri. Quella fu, secondo noi, piú saggezza che megalomania. Noi pensiamo che il piano ideale delle cineteche pubbliche dovrebbe ispirarsi, tranne per quel che riguarda la magnificenza che non si addice alla nostra difficile epoca, a principi simili a quelli degli antichi amministratori della città toscana, nella sua concezione d'insieme.

In modo che, se per ragioni finanziari la sua realizzazione non è possibile che tramite sforzi successivi oppure se essa è scaglionata secondo le necessità immediate, questo piano possa, malgrado tutto, non perdere nulla del suo carattere razionale e le fasi distinte della sua concretizzazione possano sovrapporsi felicemente e con efficienza. Potremmo sviluppare queste osservazioni generali, illustrarle con degli esempi. Ma occorrono veramente tante considerazioni per condannare l'empirismo e sottolineare i vantaggi d'una concenzione d'insieme?

Ci sforzeremo tuttavia di segnalare, nel punto che ci sembrerà piú opportuno, certi elementi che derivano da questi fatti, scusandoci se dovremo cosí abbandonare un'esposizione rigorosamente ordinata per accostare invece delle considerazioni che sottolineano la compenetrazione dei tre aspetti del problema.

Gli elementi fondamentali di questo sono essenzialmente tecnici. Benché non si possa dire che tutte le questioni giuridiche e finanziarie ne costituiscono solo dei corollari, bisogna tuttavia riconoscere che molte di queste sono strettamente legate ad essi.

Le condizioni tecniche sono d'altronde le piú complesse, le piú discusse, benché esse siano, nella loro concreta metodicità, le piú facili a risolversi.

Quali film è necessario conservare? In quali formati? Con quali installazioni? Con quali metodi e procedimenti? Esaminiamo singolarmente questi problemi e le loro possibili soluzioni.

Quali film occorre conservare? Logicamente conviene rispondere: tutti, nello steso modo e nella stessa misura in cui le biblioteche centrali conservano tutte le pubblicazioni. Una cineteca pubblica in cui fossero conservati tutti i film, potrebbe effettivamente offrire una fonte di testimonianze per ricerche di ogni genere, esattamente come lo è una pubblica biblioteca.

La sola riserva che si può opporre a questa soluzione è di natura indiretta, cioè di bilancio.

La soluzione della selezione si condanna da sé. Fra l'altro per il suo carattere soggettivo, per la sua dipendenza da idee, gusti, concezioni momentanee se non addirittura da concezioni politiche.

I suoi sostenitori si trovano soprattutto — oltre che negli ambienti amministrativi per la ragione pratica, e d'altronde comprensibile, che abbiamo già detta — nei Circoli del Cinema il cui orizzonte è ristretto ad un interesse specifico singolarmente limitato.

Invece, se è evidente la necessità di conservare — citiamo secondo la fantasia automatica della memoria — *Roma, città aperta* di Rossellini o *Ladri di biciclette* di De Sica, c'è un interesse uguale anche se differente, a non lasciar completamente perire le attualità, i documentari del tempo, nonché le banalità di Totò.

Con ciò non vogliamo dire che fra 50 o 100 anni la graduatoria dei valori attribuiti ai primi e agli ultimi di questi film possa essere rovesciata. Ciò significherebbe disperare della nostra posterità! Noi consideriamo piuttosto quest'ultimi al di là di tale scala di valori. E quali film fra *Capriccio* di Karl Ritter, *Monsieur Verdoux* di Chaplin e le attualità sulla caduta del nazismo e del fascismo e i documentari sull'« antico » deserto del Sahara e i metodi « primitivi » di chirurgia del cuore, quali film saranno piú richiesti alle cineteche nei prossimi 50 anni? Non facciamoci illusioni in proposito.

Inoltre i sostenitori della selezione in base ad un *a priori* artistico o d'altro genere, la cui tesi è approvata da un celebre regista — gli faremo la carità di non nominarlo e di non far uso di una lettera privata — in nome di un « pratico ed alto egoismo », dovrebbero riflettere che se verso il 1908-10 fosse stata in funzione una commisione di selezione dei film da conservare, essa si sarebbe quasi certamente pronun-

ciata a favore delle opere del « Film d'Arte » a detrimento di quelli di Méliès o di Porter.

Dunque conservazione quanto piú larga possibile in tutta la misura dei mezzi, lasciando variabile il numero delle copie, con riferimento alla richiesta.

Il problema del formato si riduce praticamente al dilemma: conservazione in 35 o 16 mm., dovendo gli altri formati essere esclusi a priori, per ragioni diverse che si riassumono nella loro insufficienza. A prescindere dal fatto che il 35 mm. dà una resa plastica e sonora piú perfetta del 16 mm. che, viceversa, è piú maneggiabile, la scelta deve tener conto delle sue conseguenze di fronte agli altri aspetti del problema tecnico e di certe ripercussioni cui abbiamo già accennato. Il 35 mm., fino a quando leggi non proscriveranno l'impiego della nitrocellulosa nella sua fabbricazione, presenta un pericolo: l'incendio, il cui rischio non può essere totalmente scartato con l'osservanza di regole e precauzioni (1), dato che può essere causato da una combustione spontanea. Tali disposizioni legali sono già state sanzionate, in Francia specialmente, ma con dei dati d'esecuzione lasciati alla decisione del potere esecutivo, ossia dell'amministrazione competente. Ora questa è combattuta fra sollecitazioni contradditorie: quella dell'interesse pubblico e quella degli ambienti dell'industria cinematografica. Negli Stati Uniti è stato invece sperimentato, in quest'ultimi tempi, un supporto al cloridio di metilene che avrebbe una resistenza all'usura uguale a quella offerta dalla nitrocellulosa e evita il pericolo dell'incendio.

Tuttavia, sia l'esperimento americano che le leggi « sospese » sono osteggiate dagli industriali cinematografici a causa del cumulo di spese generali o di fabbricazione ch'esse comportano; ciò ci induce a temere che il 35 mm. infiammabile avrà ancora lunga vita. Bisognerebbe perciò predisporre gli edifici amministrativi separati dai laboratori, dai magazzini e dai « blockhaus » di cemento specificamente preparati — come diremo altrove — quanto piú possibile numerosi e distanti gli uni dagli altri, per evitare un'eventuale propagazione del fuoco o del calore anormale.

(1) E' nota la violenza di tali incendi, contro cui è difficilissimo lottare e in cui non si riesce mai, o quasi, a salvare i films. Due esempi recenti: la tragedia della « Minerva-Film » a Roma e del Ministero dell'Istruzione Pubblica a Bruxelles. La seconda fece 56 vittime, di cui 18 morti. Come la prima, essa sembra aver avuto per causa diretta un'imprudenza del personale subalterno. Ma l'errore iniziale, assai grave, era stato quello del « capo del servizio cinematografico », certo Rigot, un impiegato senza competenza specifica (recentemente condannato a 12 mesi di prigione dalla Corte d'appello di Bruxelles), che aveva ammassato oltre 10 tonnellate di films, senza nemmeno prendere le piú elementari precauzioni, nel sotterraneo d'un edificio ministeriale dove lavoravano centinaia di funzionari ed impiegati. Uno dei risultati meno gravi di questa tragedia fu la distruzione completa della « Cineteca scolastica », che era stata raccolta senza un vero criterio pedagogico e... per servire certe ambizioni amministrative.

Il 16 mm., tradizionalmente ininfiammabile, eliminerebbe il pericolo d'incendio, richiederebbe locali meno vasti che potrebbero essere concentrati. Il suo uso sarebbe non solo piú facile ma anche meno costoso. In certi casi, infine, eliminerebbe l'arduo problema dei diritti d'autore. Infatti per le proiezioni private (secodo certi giurati, la proiezione nella sede stessa delle cineteche può avere questo carattere), la cessione dei diritti per i film di formato ridotto segue l'acquisto d'una copia positiva.

I dati di fatto e il ragionamento dovrebbero imporre un compromesso: conservazione sia in 35 che in 16 mm., proiezione in 16 mm., pur prevedendo qualche eccezione in 35. Non si può infatti perdere di vista la salvaguardia delle esistenti collezioni di negativo e di positivo in 35 mm. infiammabili, ma si potrebbe d'altra parte predisporre che le nuove copie in 35, eseguite per le Cineteche, abbiano un supporto simile a quello in 16 mm., cioè all'acetato di cellulosa o al cloridio di mitilene e quindi ininfiammabile è che una parte delle copie, secondo la necessità e destinazione, siano fatte in 16 mm.

La pellicola cinematografica, l'ininfiammabile e piú ancora l'infiammabile, è, com'è noto, una materia fragile — e ciò richiederà dei laboratori di verificazione — ma è anche, in una misura inversa, peribile per decomposizione. E' dunque necessario conservarla con delle cure specifiche di protezione diretta, di verificazione periodica, di mantenimento d'un livello ideale di temperatura e di umidità nei « blockhaus ».

Finora si è sopperito a queste occorrenze con mezzi « classici » (blockhaus in cemento armato, scatole o doppie-scatole di ferro, verifica della necessità di controtipaggio), con mezzi « primitivi » (sacchetti di canfora dentro le scatole), sottoscatole in cartone al *tanin* carta oleata, ecc.) o con mezzi piú tecnici (valvole di scappamento applicate alla scatole di ferro e ai blockhaus per i gas di decomposizione, condizionamento dell'aria). E' vagliando i risultati di quest'ultime esperienze (per gli infiammabili: blockhaus preparati per mantenere delle temperature di circa 55° F. con 50% d'umidità e dotati d'un sistema di aereazione; per gli ininfiammabili: manipolazione periodica in una riserva umida fissata da certi tecnici al 40-45%) che si troveranno senza dubbio, gli elementi per definire il tipo d'installazione tecnica piú adatto per la conservazione. Questa dovrebbe essere fiancheggiata da laboratori per lo studio di problemi speciali (come quelli inerenti al restringimento della pellicola, alla salvaguardia perfetta del tono fotografico che non possono interessare l'industria cinematografica in generale) da sale di proiezioni e moviole per gli infiammabili.

Un edificio separato dovrebbe riunire le sale di proiezione e le moviole in 16 mm., una biblioteca e una fototeca specializzate, una sala per i cataloghi, gli uffici amministrativi.

Esaminiamo ora le questioni giuridiche. Certuni ritengono — senza che si fosse per questo tacciati di essere degli spiriti timorati o delle voci interessate — che anche senza una riforma della situazione che

abbiamo esposto nella prima parte di questo studio e senza una riforma dello statuto delle cineteche, si potrebbe arrivare, malgrado tutto, alla formulazione d'un piano. Essi ritengono la prima di queste riforme complicata, difficile, se non illusoria o impossibile in alcuni dettagli.

Diremo piú avanti ciò che pensiamo di quest'atteggiamento di principio. Certo anche noi crediamo che in questo modo si possa raggiungere un certo risultato. Ma esso rimarrebbe assai lontano da una soluzione ideale. Quest'imperfetto risultato richiederebbe dei pesi finanziari enormi, un lavoro amministrativo schiacciante, comporterebbe una limitazione delle collezioni, rischierebbe di condurre alla perdita definitiva di opere interessanti, lascerebbe sussistere dei rischi penali e civili. Inoltre il non riconoscere esplicitamente alle Cineteche il carattere di pubblica utilità e non dar loro uno statuto di organismo pubblico sarebbe un errore perché questo carattere e questo statuto sarebbero utili a questi organismi e a chi usufruisse dei loro servizi.

D'altronde la riforma giuridica può malamente concepirsi senza un riconoscimento di questo carattere e la definizione di questo statuto: l'uno porterebbe dei vantaggi, l'altra dei diritti e dei doveri. Gli statuti attuali delle cineteche sono assai dissimili. Si può tuttavia raggrupparli in sei « stati »: organismi statali o parastatali; organismi d'iniziativa privata, finanziati o sovvenzionati — direttamente o indirettamente — dallo Stato e da esso controllati, completamente o parzialmente; organismi dipendenti da una Fondazione mecenatesca, i cui fini, mezzi, regolamenti sono definiti per atto pubblico; organizzazioni indipendenti finanziati dalle associazioni dell'industria cinematografica; associazioni di persona senza scopo di lucro; società speculative accuratamente camuffate o al servizio, sopratutto, di interessi personali (1). Il primo « stato » è quello delle cineteche di alcuni paesi di dittatura cosidetta « popolare » e apparentemente (nessun decreto di esecuzione ci è ancora noto) di quella costituita in base all'articolo 33 della legge italiana del 1. gennaio 1950 sulla cinematografia. Il secondo è, con varianti di dettaglio, quello della « Cinemathèque française », della « Cineteca italiana » di Milano (2), del « Dansk Filmuseum ». La « Film Library » del « Museum of Modern Art » di New-York incarna il tipo del terzo « stato »; la « Filmhistorika Samlingarna » di Stoccolma del quarto; la « Cinemathèque de Belgique » e il « British Film Institute » del quinto.

Non si può finora affermare (noi non conosciamo che imperfettamente la esatta situazione ed attività delle Cineteche delle repubbliche comuniste) che uno di questi « stati » abbia rivelato, rispetto agli altri,

(1) Alcuni « organismi » di quest'ultimo « stato » sono riusciti a celare la loro autentica natura a molti e perfino ai pubblici poteri. La loro attività è criticabile sotto parecchi punti di vista ed è tale da danneggiare, per ingiusta assimilazione, quella delle Cineteche animate da tutt'altro spirito. La riforma che noi preconizziamo avrebbe per effetto di ovviare a questo pericolo.

(2) Nel 1949 essa ha avuto un sussidio di sei milioni di lire, « quale contributo per l'attività svolta e da svolgere ».

una superiorità, un'eccellenza decisiva per la formazione delle collezioni o per facilità di comunicazione.

I risultati acquisiti qua e là, se si escludono quelli riguardanti le collezioni di film nazionali, sembrano derivare piú che altro dall'entità dei mezzi finanziari, da possibilità locali, dalla competenza, attività e larghezza di vedute dei singoli conservatori; ciò spiega come sia la « Film-Library » di New-York quella che ha reso i maggiori servizi — e col piú largo spirito di servizio pubblico — alla conservazione e alla diffusione dei mezzi della cultura cinematografica.

Si è visto che il suo « stato » la rende indipendente da un intervento statale. Quest'esempio non può tuttavia avere un significato universale e permanente, dato il suo carattere eccezionale.

Considerando, in generale, il punto cui si è arrivati e quello che sarebbe augurabile di raggiungere, converrebbe, ci sembra, conferire alle cineteche che non l'hanno ancora uno statuto di diritto pubblico cui sarebbe connesso il beneficio di certi vantaggi della riforma legale e l'onere di certi obblighi. La forma, o le forme, potrebbe andare da un organismo statale o parastatale ad un organismo che pur non dipendendo interamente da un'amministrazione centrale accetti tuttavia un minimo di regole e di controlli. Lo Stato, prendendo a carico del Tesoro pubblico (o determinando, come nel caso del « Dansk Filmmuseum » un'imposta indiretta di finanziamento) gli oneri, o una parte di essi, delle cineteche, intervenendo sul piano nazionale e internazionale — in nome d'un generale interesse morale e talvolta a detrimento di legittimi interessi particolari — per facilitare la loro attività, ha bene il diritto di controllare almeno i loro servizi, di definire i loro regolamenti, di dare il benestare ai loro dirigenti.

I vantaggi di cui abbiamo parlato dinanzi sarebbero quelli derivanti dal deposito legale obbligatorio, dall'interdizione di distruggere, senza autorizzazione, negativi e positivi — unito, se necessario, ad un diritto di prelazione su di essi — e da un emendamento alle leggi e convenzioni che tutelano i diritti d'autore e di libera circolazione di certi film. Del resto si procede già in questa direzione: il deposito legale esiste in Francia, secondo un'interpretazione data da René Clair, benché non sia applicato (1); certuni affermano — secondo un'interpretazione stretta — che anche in Italia una disposizione di legge interdirebbe la distruzione di film di valore artistico; inoltre la legge italiana sulla cinematografia — di cui abbiamo già parlato — istituisce un deposito obbligatorio indiretto e limitato per certi film nazionali nello stesso momento ch'essa

(1) Clair ha sottolineato che il deposito essendo digià previsto dall'assicurazione obbligatoria, si può come esso perseguire due mète dimodoché non vi sarebbe alcuna spesa supplementare. In effetti, una seconda obbligazione esiste in principio in virtù d'una legge del 21 giugno 1943 pubblicata nel « Journal Officiel » del 1. luglio dello stesso anno. Questa legge, legge di Vichy, della quale ignoriamo l'attuale carattere di validità giuridica, affidava alla Bibliothéque Nationale il compito di conservare i film. Essa non è mai stata seguíta da un decreto di applicazione.

restringe la durata della protezione dei diritti d'autore per questi film, in certe condizioni di comunicazione.

La vecchia convenzione di libera circolazione dei film educativi mezza in opera al tempo della « S.D.N. » (convenzione che aveva cosí ben alleggerito le fatiche di numerosi corrieri diplomatici !) è stata ultimamente riveduta dall'« Unesco » e diversi paesi l'hanno ratificata. Essa dovrebbe essere riveduta con uno spirito piú largo e una migliore comprensione dei fatti tecnici. Un'applicazione immediata e stretta dei testi legali esistenti qua e là costituirebbe già un passo in avanti. Ma l'ideale sarebbe una convenzione di respiro assai largo che definisca il carattere delle cineteche pubbliche e precisi i vantaggi reciproci dei depositi obbligatori, dell'esenzione dai diritti e della circolazione dei film che sarebbero loro destinati. Poiché, come s'è visto, sarebbe quasi impossibile regolare certe questioni sul solo piano nazionale.

Si obbietterà che si tratta d'una materia che esula dalle tradizionali convenzioni internazionali. Ma chiunque 10 anni fa avesse osato parlare d'un esercito europeo, d'un piano Schumann, d'un « pool » d'acquisto delle materie prime, sarebbe apparso, agli occhi di certuni, come un invasato. Quanto ai doveri essi si riassumono in questa regola: servire la cultura cinematografica, la cultura in generale in funzione d'un interesse collettivo, favorendo gli studiosi a detrimento dei curiosi.

Se negli ambienti governativi, legislativi, amministrativi si constata assai spesso un'adesione di principio sulle necessità tecniche e anche giuridiche che abbiamo segnalate, si riscontra invece una prudente riserva, se non addirittura un'affermazione d'impossibilità, riguardo agli impegni finanziari ch'esse comporterebbero.

E' ben comprensibile che questi ambienti abbiano, al giorno d'oggi, delle preoccupazioni piú pressanti di quella di introdurre in bilancio una cifra nuova per un'iniziativa del genere, e nel momento che si deve stringere le spese per altre attività che godono d'una lunga tradizione d'incoraggiamento.

Ma fra quest'ultime spese ce ne sono alcune che non sono piú giustificate e che non sono ormai sostenute che dalla tradizione. Sfogliando recentemente un bilancio belga vi abbiamo trovato una posta che già suscitava il buonumore dei cronisti parlamentari di 20 anni fa: un sussidio per l'incoraggiamento di società di tiro alla balestra, mentre la « Cinemathèque de Belgique », dove il nostro successore Jacques Ledoux ha fatto del suo meglio, rischiava di dover cessare la sua attività a causa di un passivo di due milioni e mezzo di lire, somma inferiore al trattamento di tre uscieri negri del Museo del Congo.

Quest'esempio non è isolato e crediamo che perle di questo genere si possono trovare anche in altri bilanci. Se si deve afferrare il piccone per demolire prima d'impugnare la cazzuola per costruire, si faccia pure! E se i mezzi finanziari diretti non possono essere utilizzati o non sono sufficienti ci sono i mezzi indiretti: quelli dei fondi per le organizzazioni d'interesse morale del cinema, quelli di tasse analoghe a quella che alimenta il « Dansk Filmmuseum ».

La difficoltà è di predisporre un bilancio preciso prima di prendere una decisione sul piano tecnico e giuridico. Vorremmo tuttavia dare qualche cifra a titolo indicativo. Abbiamo sottoposto al giudizio di diversi tecnici il costo di realizzazione d'un progetto per una prima installazione che sia in grado di garantire — secondo i principi che abbiamo preconizzati — tutti i servizi necessari per conservare e trasmettere una riserva di ventimila film. Il loro parere medio è di un centinaio di milioni. Da parte nostra riteniamo che il funzionamento di tale organismo comporterebbe una spesa annua di una sessantina di milioni: per illuminare questa cifra precisiamo che una copia positiva d'un film di metraggio medio stampato direttamente sul negativo costa da 100 a 130 mila lire, un controtipo da 300 a 380 mila lire e che oltre ai vecchi film da salvare ogni anno dalla distruzione dell'invecchiamento, bisognerebbe prevedere complessivamente per i film che arrivano ad accrescere le collezioni, un minimo d'un centinaio di opere di cui bisognerebbe eseguire le copie senza indugio.

Ma non si potrà veramente veder chiaro nel campo finanziario e stender delle cifre con qualche precisione che quando si avranno dei progetti che siano concreti sotto gli altri aspetti.

Carl Vincent

(*traduzione di F. Venturini*)

Note

Festival retrospettivi e revisione critica

E' noto come, nel momento attuale, i Circoli del Cinema riescano ad adempiere solo in maniera assai parziale alla loro missione. All'incremento degli spettatori, derivante soprattutto dalla diffusione del movimento dei circoli, ormai penetrato capillarmente fino ai centri minori, all'allargamento cioè di quel pubblico piú maturo (almeno in teoria), che dovrebbe costituire il primo nucleo di un rinnovamento pubblico per le grandi sale, non corrisponde, da parte dei circoli, la possibilità di svolgere programmi adeguati ed organici. E' inutile rifare la storia dei rapporti tra circoli e cineteche, è inutile muovere accuse a questo o a quello. Basta, per ora, constatare il fatto: i circoli sono costretti a svolgere un'attività densa, settimanale in genere, attingendo ora al repertorio delle case distributrici (un repertorio ormai sfruttatissimo e risaputo), ora alle anteprime, non sempre di effettivo interesse, ora a favorevoli combinazioni con cineteche minori o con enti culturali stranieri. Da questa situazione deriva, ai programmi della quasi totalità dei circoli, una fisionomia composita ed oscillante che finisce per privarli di quella chiarezza culturale da cui, per definizione, non dovrebbero prescindere. Che significato ha l'attività di un circolo che un martedí, poniamo, proietta I gangsters *di Siodmak e il martedí successivo* Louisiana Story *di Flaherty e il martedí dopo ancora* Accade domani *di Clair? (cito assolutamente a caso). Ha, sí e no, quello di una sala dove si presentano opere di non frequente reperibilità in altre sale. Sí e no: perché molti film di repertorio offerti dai circoli compaiono normalmente nelle ultime visioni, periferiche e non.*

In simili condizioni, quando cioè i circoli sono ridotti a ricorrere al piú corrente materiale di noleggio, facendo in pratica una inutile concorrenza alle sale normali, è evidente che superfluo sarebbe porre l'accento su un'esigenza cui essi avrebbero il compito di venire incontro. Un'esigenza che è rimasta, e non soltanto negli ultimi mesi, ma sempre, trascurata, salvo il caso di qualche circolo universitario (e a parte, soggiungo, un paio di iniziative, d'altronde lacunose e discutibilissime, promosse dalla Federazione dei C. C.). L'esigenza è quella di dare all'attività dei circoli una programmaticità ed un'organicità. Senza di che ogni funzione per quegli organismi verrà a dissolversi. Non è con un foglietto volante o con dieci minuti di sopportata concione che si potrà

persuadere gli spesso intolleranti soci a dedicare al film che viene loro presentato un'attenzione che non si esaurisca nel film in sé, ma procuri di inquadrarl ostoricamente. Anche se il posto di certe opere citate poc'anzi, come Accadde domani *o* I gangsters *(o altre assai meno significative), venisse occupato da* Kameradschaft *e* A nous la liberté, *da* City Lights *e da* Greed, *il succedersi sullo schermo di un circolo di questi quattro film porterebbe un indubbio miglioramento qualitativo nelle proiezioni, ma non so fino a che punto gioverebbe a quell'educazione del pubblico, che dovrebbe stare alle basi di ogni ben intesa attività.*

La scelta e la successione delle proiezioni dovrebbe avere un senso: logico, cronologico, etnico, sociologico, storico, soprattutto. L'anno scorso, in collaborazione con la Cineteca Italiana, il Circolo Universitario di Pavia organizzò un "corso" (proiezioni e lezioni) sul cinema francese. Anche se le proiezioni hanno, logicamente, attratto assai più pubblico che non le lezioni, è palese che da una serie, sia pure fatalmente incompleta, di manifestazioni del genere, gli spettatori avranno ricavato qualche nozione, approssimativamente esatta, sul decorso storico di quella cinematografia. Quanti circoli hanno fatto altrettanto? E non voglio, s'intende, dire che la colpa sia loro se non lo hanno fatto.

Recentemente, i due circoli maggiori, quello di Milano e quello di Roma, hanno organizzato, sempre con la collaborazione della Cineteca Italiana (la quale a sua volta si è giovata di quella della inglese National Film Library), due notevoli Festival retrospettivi, cui non è mancato, come negli anni scorsi, l'appoggio governativo. Manifestazioni di estrema importanza, curate con una diligenza che fa onore sia ai dirigenti della Cineteca sia a quelli dei circoli interessati. Però, anche in questi casi, non si è creduto dover prescindere dal criterio antologico. Programma rigoroso, scelto, suggestivo, ma compilato "saltando di palo in frasca" (unico tentativo nel senso da me indicato, un certo nucleo di proiezioni sull'avanguardia, troppo casuali per poter costituire rassegna organica). Ora io domando: che si aspetta a insegnare la storia del cinema ai famosi e troppo sovente ignorantissimi spettatori-tipo? I circoli hanno paura di perdere dei soci, imponendo loro programmi troppo austeri? Il giuoco varrebbe la candela. E mi sembra che l'occasione buona per cominciare sarebbe proprio quella dei Festival, organizzati con una certa disponibilità di mezzi. (Una mano in questo senso dovrebbe darla Venezia, con le sue mostre personali, ma si tratta sempre di una manifestazione da "élite", e, d'altro canto, dopo la scomparsa di Pasinetti, queste cose si sono svolte in maniera alquanto spicciativa).

Ciò posto, diciamo pure che i Festival di questa tarda primavera (io personalmente mi riferisco a quello romano, ma d'altronde le opere presentate erano nella gran maggioranza le stesse) hanno offerto prezioso materiale per quella revisione critica, che un'arte in continuo e precipitoso divenire come il cinema rende indispensabile. La reperibilità dei testi è il gran problema della storiografia cinematografica; troppo

spesso lo studioso è costretto a rifarsi a giudizi altrui, e in questo modo si sono perpetuate storture storiche, che si fatica tuttora a raddrizzare.

Abbiamo letto con un certo stupore la didascalia preposta dalla Cineteca Italiana a Ma l'amor mio non muore! *di Mario Caserini* (1913). *E abbiamo letto con moltiplicato stupore quanto ha scritto, sul film, nel programma ufficiale, Vico d'Incerti. Che* Ma l'amor mio non muore! *offra un ghiotto sapore di costume stile "liberty" è innegabile. Ma tutto si esaurisce lí. Ha press'a poco lo stesso valore di un fascicolo dell'epoca dell'*Illustrazione Italiana. *Se la macchina da presa rimane immobile per alcuni minuti a seguire i protagonisti che escono dal fondo per mettersi a tavola, oltre un gran tendaggio, e rientrano dopo consumato il pasto, non è certo perché Cesarini fosse presago della profondità di campo, ma semplicemente perch'egli considerava il cinema come un mezzo meccanico per riprodurre una determinata finzione di natura vagamente scenica. Affermare che* Ma l'amor mio non muore *" è il film piú significativo di quel periodo felice della nostra cinematografia, perché ci tramanda, con l'evidenza dell'immagine viva, che un libro o una pittura non potranno mai raggiungere, i caratteri della vita intellettuale del tempo, tutta pervasa del misticismo estetizzante della letteratura danunziana" è estremamente arrischiato. Osservava giustamente qualcuno che un bel libro, in quanto bello, offrirà sempre una testimonianza piú valida di uno scadente film. Sarà sempre piú profittevole rileggersi* Il piacere *che rivedersi il film di Caserini. Quanto alla languorosa e convulsa Lyda Borelli il d'Incerti* — horresco referens — *trova che la sua recitazione sia "sobria, umana, efficacissima": sul che evito di pronunciarmi, perché evidentemente l'opinabilità in materia di recitazione è assoluta.*

Un "primitivo" sul serio è invece The Great Train Robbery *di Edwin S. Porter* (1903), *cosí persuasivamente realistico, cosí denso, pur nella sua ingenua secchezza. Di fronte al breve film di Porter una mediocre esibizione manieristica, ad onta di qualche buon pezzo di montaggio o di qualche tratto di umore, magari involontario, è sembrata* Cimarron *di Wesley Ruggles* (1931), *con una Irene Dunne ancora del tutto ignara di arte recitativa ed un Richard Dixe incarnante un ormai retorico mito di pistolero saggio ed invincibile.*

La serata del "comico" rimarrà nella memoria di molti. Non tanto per Lloyd, non tanto per il breve, fulgido Keaton del Paese degli armadilli, *ma per quel* Long Pants *di Frank Capra* (1927), *che ha rivelato alla maggioranza degli spettatori la sconcertante umanità di un grande comico: Harry Langdon, dal giuoco elementare e prodigioso dei grandi occhioni melanconici di bimbo invano cresciuto. A dispetto di qualche lungaggine, la fantasia lunare e svagata di questo film ne fa un'opera d'eccezione. (La dichiarazione d'amore mediante le acrobazie ciclistiche, la scena col poliziotto prima finto e poi vero, e anche la scena del bosco col mancato sacrificio della fanciulla: tre pezzi da antologia).*

Eccellente, sebbene forse un poco al di sotto della sua fama, è apparso Tuksib *di Viktor Turin* (1929), *opera tipica di un'epoca, con*

quell'uso invadente della didascalia in funzione espressiva, che tanto piacque ai critici di vent'anni fa.

Il panorama dell'avanguardia, assai interessante, risultò disastroso in sede di giudizio storico. L'assistere a Meshes of the Afternoon (1943) *di Maya Deren, il constatare cioè come al giorno d'oggi esistano persone le quali, nel chiuso di uno studio inteso come laboratorio, ripetono ostinatamente ricerche fotografiche, più che espressive, già scontatissime da decenni, è stato il fatto che ha fornito l'indice più autentico dell'involuzione del movimento. Ma anche in film dell'epoca aurea dell'avanguardia, come* L'étoile de mer *di Man Ray* (1928) *come* Ménilmontant *di Dimitri Kirsanoff* (1926), *come* Fait divers *di Claude Autant-Lara* (1929), *come* Le ballet mécanique *di Fernand Léger* (1923) *che cosa rimane, al di là di una sapienza fotografica e talvolta di montaggio fine assolutamente a se stessa (noto, di Kirsanoff, quella Parigi plumbea e, soprattutto, di Man Ray, l'accortezza nel riprodurre, mediante trattamento fotografici, gli impasti, il brivido del pennello di grandi impressionisti come Degas o Renoir o Cézanne). Non parliamo dell'inerte vacuità della tardiva esercitazione di Cocteau* Le sang d'un poète (1930). *Registriamo il mero significato di "reportage" di* Indiscrétions cinématographiques *di Jean Dréville* (1928), *che rivela i retroscena,, i "si gira" de* L'argent *di L'Herbier; il brio dei pupazzi di George Pal* (On parade; *di Len Lye è invece stata presentata un'opera minore,* Birth of a Robot, *pubblicitaria ed a colori come la precedente*); *la pregnanza descrittiva di* Ueberfall *di Erno Metzner* (1929); *e soprattutto la feschezza sempre rigogliosa dei tentativi astratti, puri ed in relazione con temi musicali, di Oskar Fischinger* [*Opus* 2, 3, 4 (1924-25), Komposition in Blau (1936), *ma soprattutto* Studien 5, 7, 9 (1932)].

La serata chapliniana, oltre alla riconosciutissima genialità di The Pilgrim (1923), *ci ha ricondotto quel* The Circus (1928), *che serbavamo tra i cari ricordi dell'infanzia. E la vertiginosa puntualità funambolesca, ma soprattutto la squillante lena della fantasia, specie nel primo quarto d'ora (il borseggio, le fughe, il giuoco degli specchi, i fantocci meccanici) ci hanno fatto domandare a noi stessi perché mai certi storici si compiacciano di individuare già in* The Circus *i segni di una decadenza.*

La serata clairiana, oltre al sempre vegeto Sous les toits de Paris (1930), *ha incluso* Paris qui dort (1923), *esordio piacevole, ma ancora meccanico, di un grande talento.*

Pallidino, a dispetto di più d'una notazione gustosa riguardante l'ambiente cinematografico, è apparso Shooting Stars *di A. V. Bramble e A. Asquith* (1927). *Opera di una stupenda complessità di indagine sociale e di una sconvolgente attualità* Die Freudlose Gasse *di G. W. Pabst* (1925), *che riscatta il materiale narrativo feuilletonistico con il prodigio di un verismo analitico, apparentemente dispersivo, ma in realtà attentissimo all'evocazione di un clima, attraverso l'indagine dei vari strati sociali, colti nei loro rapporti.*

Der Letzte Mann *di F. W. Murnau* (1924), *infine, ha dimostrato, a dispetto di certo sporadico gigioneggiare di Jannings, come un grande*

regista possa costruire, per sola virtú di finissima analisi psicologica, un intero film senza la base di un raccolto, di un "fatto" vero e proprio. Prova di forza davvero ammirevole; che mi è sembrata sublimarsi nel finale lieto, appiccicato per pura volontà dei produttori e da Murnau stesso ironizzato in una didascalia ad esso premessa. Lo spirito alacre con cui il regista ha condotto il breve epilogo, contrastante col tono del suo racconto e nel quale egli palesemente non credeva affatto, è veramente la dimostrazione di una genialità in grado di imporsi perfino ad una materia ostica.

Queste rapide note credo siano sufficienti ad indicare la ricchezza degli spunti offerti alla meditazione. Non resta se non da augurarsi che i nuovi festival, che già si annunziano per la ripresa autunnale, tengano maggior conto di quell'esigenza storicistica che mi ha spinto a formulare le osservazioni da cui ho preso le mosse.

Ancora Cocteau

Ricordo Cocteau, qualche anno fa al Lido di Venezia, durante la Mostra del Cinema. Spiritato e affabile, di una mondanità patinata di negligenza (portava le maniche dello smoking rimboccate; se sperava di lanciare una moda, temo sia rimasto deluso. E' piú probabile sia riuscito a lanciarla l'anno scorso Jacques Fath, con il suo smoking scozzese e sgargiante). Gli parlai per circa un'ora, nella hall del famigerato Excelsior. La camiciola col suo monogramma quasi regale gli si apriva su un petto accuratamente rosolato e depilato fino a parer disgustoso. Le mani secche, ossute, gli si agitavano di continuo, sottolineando il discorso, mentre gli occhi a capocchia di spillo gli conferivano una certa aria di stregoneria tutt'altro che disdicevole. Parlava, parlava, senza farsi pregare, dicendo cose acute e cose trascurabili o inaccettabili, ma che egli astutamente travestiva, per magia di linguaggio, da acutezze. E sopratutto si contraddiceva. Con un gusto, con una disinvoltura, con una candida spudoratezza, che mi fecero rimaner trasecolato e, perché no, anche ammirato. Faceva discorsi da uomo e da scrittore quanto mai " engagé ". Si guardava intorno, vedeva aggirarsi la solita gente irritante che elegge a suo domicilio la hall di quell'albergo, vedeva passare, poniamo, la grassa e pettegola Elsa Maxwell, e si affrettava a confidarmi la piena del suo schifo per quell'ambiente, per quel mondo inutile, per quell'albergo pacchiano, carissimo e dove si mangia pessimamente (la responsabilità di quest'ultima affermazione gastronomica la lascio interamente a lui). Mi confessava pressanti interessi umani e sociali, affrettandosi a chiarire, con eccesso di zelo, che, appena giunto in non so quale città cinese, si era immediatamente fatto condurre da un ricsciò nei quartieri popolari, per rendersi conto dell'autentica vita di quel popolo. — Chi l'avrebbe mai detto? — pensavo io. Ma cinque minuti dopo, non si sa bene come, Cocteau entrava in polemica col neorealismo, e si prodigava ad illustrarmi la necessità di un cinema

d'evasione, di favola. Aveva bruscamente cambiato le carte in tavola con una naturalezza, con una serenità sconcertante.

Questo aspetto fondamentale di Cocteau ho ritrovato in un volume, del quale mi sono passate tra le mani le bozze fresche di inchiostro: Entretiens autour du cinématographe (1). *Si tratta di un libro non scritto, ma detto da Cocteau, e diligentemente trascritto. Molto diligentemente, perché sulla pagina si ritrova intatta la illusionistica lucidità, la scintillante affabilità, la cangiante disinvoltura di Cocteau conversatore.*

Certo, riesce assai difficile, a dispetto delle sonanti frasi di ammirazione di un Eckermann in sedicesimo come André Fraigneau, che gli ha dato la replica durante questi colloqui, prender sul serio un libro del genere. Dietro al cui barbaglio verbale non possiamo mai dimenticare che sta una serie di mediocri, brutti o pessimi film. Film che naturalmente autore e interlocutore prendono al contrario maledettamente sul serio. Buon per noi che i recenti festival retrospettivi ci hanno consentito di sottoporre a revisione critica un film-mito come Le sang d'un poète, *che in altri tempi rischiò di venirci gabellato per un'opera miliare. Mentre è soltanto il capriccioso trionfo di un gusto deteriore, posto al servizio di un'alchimia espressiva ormai logora. Cocteau ha un bel prendersela con coloro che fanno confusione tra lui e Bañuel, ha un bel rivèndicare l'assoluta e " primitiva " originalità di* Le sang d'un poète. *Rimane il fatto, incontrovertibile, che in questo film si ritrova, con maggiore gratuità e ostentazione e insistenza, una crittografia, di cui l'avanguardia cinematografia aveva già fornito saggi piú equilibrati ed esaurienti (uso quest'ultimo termine nella sua accezione piú ampia). Siamo dispostissimi ad ammettere che l'avanguardia cinematografica possa aver subito, tra le molte influenze, anche quella di Cocteau letterato " enfant terible ". Ma poi Cocteau si è visto restituire, magari senza riuscire ad accorgersene, quello che aveva dato.* Le sang d'un poète *nacque vecchio e putrido, non fu un avvio, ma una pietra tombale. Tanto è vero che Cocteau ritornò al cinema solo molti anni dopo. Allorché, cessato l'interesse nei suoi confronti da parte di quelle* élites *che egli ostenta di disprezzare tanto, ma di cui pur ha continuo bisogno, lo scrittore poté porre un funambulismo visivo e concettuale ormai gravemente ritardatario al servizio di meccanismi filmici in grado di suggestionare pubblici non selezionati, per i quali quei funambulismi rappresentavano ancora qualche cosa di eccitante, come il sapore di un frutto proibito.*

L'eternel retour, La belle et la bête, Ruy Blas, Les parents terribles, L'aigle à deux têtes, Orphée *sono altrettante tappe di una carriera che non ha mai avuto i momenti felici che pur s'incontrano nella carriera di Cocteau poeta, narratore* (Les enfats terribles), *commediografo* (Les mariés de la Tour Eiffel, Les parents terribles). *Eppure Cocteau ne parla con la flagrante immodestia di chi è convinto di avere, con simili film, arricchito il linguaggio di un'arte. Nati sotto il segno di*

(1) Paris, Editions André Borné, 1951.

una coerente incorenza, quei film non hanno in realtà altro scopo che quello di mistificare lo spettatore, prendendo spunto ora da un mito secolare (Tristano e Isotta, Orfeo), ora da un'antica fiaba (La bella e la bestia), ora da un consunto materaile di cappa e spada (Ruy Blas, L'aquila a due teste) e via dicendo. E' stupefante a leggersi con quale ostinazione Cocteau vada additando fiori espressivi in quei centoni, dove al piú, è dato, e non sempre, salvare qualche preziosità formale, dovuta alla fantasia pittorica di Christian Bérard o alla virtuosità di un operatore principe. Anche quando lascia capire trattarsi di un'opera, per lui, minore, ed infatti lasciata alla cura registica d'altri (Ruy Blas), Cocteau inventa valori inesistenti. Non senza aver l'improntitudine di definire il mestieraccio grossolano di un regista come Pierre Billon " charme et malice ". Come vedete, siamo in piena confusione di lingue.

L'adorante sprovvedutezza di un qualsiasi André Fraigneau consente a Cocteau di soffermarsi minutamente nella descrizione dei trucchi da lui usati, consapevolmente o meno, nei suoi film, e particolarmente in Orphée, *e di trarre da tale descrizione illazioni arbitrarie sulla forza, sulla sicurezza di sé ch'egli è in grado di dimostrare, dando in pasto al pubblico segreti che altri difenderebbero gelosissimamente. In verità, la " truquerie " di Cocteau a noi interessa in misura assai mediocre. Ch'egli abbia ottenuti certi risultati con un mezzo o con un altro, sono tali risultati che per noi contano. E ci ostiniamo a considerarli desolanti, anche se i soloni della F.I.P.R.E.S.C.I., dietro evidente istigazione francese, attribuiscono l'anno scorso ad* Orphée *il premio che annualmente si assegna a Venezia a nome dei giornalisti di tutto il mondo. (Ricordo un eminente collega parigino, che uscí dalla proiezione del film tutto elettrizzato, e andò proclamando in giro, sedotto da scontatissime apparenze:* « Ça c'est du cinéma, ça c'est cinéma ! ». *Usando, vedi caso, un'espressione stereotipa contro la quale lo stesso Coceau polemizza in questi suoi colloqui, vantandosi di fare un cinema a modo proprio, scoprendo le proprie leggi, al di fuori di quelle codificate dai cosí detti puristi). E l'equivoco si perpetua.*

A proposito di questa scoperta autonomia di modi espressivi, Cocteau ricorda di aver trovato, fin dai tempi di Le sang d'un poète, *allorché egli si accostò al cinema senza alcuna preparazione tecnica, molte soluzioni imprevedutamente, per caso. Ed osa fare il nome di Méliès. Quasi che il frigido e balbettante tecnicismo mistificatore di Cocteau possa anche lontanamente venir confrontato col primitivo candore di chi, con gioioso stupore, si trovò, nel bel mezzo del lavoro, ad avere scoperto e applicato inconsapevolmente, una delle piú elmentari " stupende frodi " del cinema, quella della sostituzione d'oggetto, mediante l'arresto e la successiva rimessa in azione della macchina da presa.*

Il guaio è che un libro, cosí leggibile, nel suo stile collocutorio, e pur tra le molte ripetizioni, come questi Entretiens, *non farà se non approfondire l'equivoco che ancora sorregge l'attività cinematografica di Jean Coceau. Orgoglioso di un suo cinema, diventato " commerciale " grazie alla propria intima adulterazione. Il fatto è che troppi elementi fanno velo ad un libero esercizio di salutare autocritica. Come*

quando Cocteau si diffonde in ammirate laudi per l'interpretazione di Jean Marais in Les parents terribles, *passando sopra al fatto che l'attore era ormai, per ragioni d'età, fisicamente inadatto alla parte di Mik, al punto da rendere inaccettabile la propria presenza, tanto più in quanto ostentata attraverso l'insistenza dei primi piani. (Del resto, è pacifico che in queste pagine di Marais si parla sempre come se si trattasse, chè so, di Roscio o di Garrick).*

Anche con Les parents terribles *Cocteau è convinto di aver dato vita da un film rivoluzionario. Mentre ha semplicemente filmato una commedia con molto scrupolo, ponendo in pieno rilievo gli exploits personali di alcuni attori e, tutt'al più, si è inserito in un certo ordine di ricerche espressive ormai avviato da anni.*

Sotto lo stretto riguardo cinematografico ed autobiografico, dunque, questi Entretiens, *pur tracciando una parabola abbastanza completa e fornendo qualche dato curioso, sono da considerarsi privi di un reale interesse. Mette conto di leggerli, caso mai, oltre che per seguire il bizzarro funzionamento del meccanismo mentale fin qui illustrato, per una certa sporadica ricchezza di motivi di osservazione varia. Nel suo libero e perfetuo divagare lo spirito di Cacteau sprigiona sovente qualche scintilla di quella sua genialità innegabile, pur tra le sempre più gravi dispersioni. Ed è in qualche singolo rilievo, magari lontanissimo dall'argomento principale, in qualche ricordo suggestivamente evocato, in un generale tono di " sorcellerie ", che il lettore potrà individuare le giustificazioni per il tempo dedicato alla lettura del libro. Questo va considerato come la testimonianza lampante di un " dilettantismo " spinto alle sue estreme conseguenze (si pensi alle teorie alquanto sospette sul " sincronismo accidentale ", visione cocteauianamente illusionistica dei rapporti tra immagine e suono, oppure alla ribellione contro le regole fisse della grammatica cinematografica, ribellione cui saremmo propensi a non opporci se fosse predicata da un pulpito più accreditato. Per sapere trasgredire una grammatica bisognerebbe prima aver dimostrato di saperla applicare).*

E' morto un poeta

La rivista era già in bozze, quando è giunta la notizia della morte di Robert Flaherty. Mancano quindi il tempo e lo spazio per ricordarlo adeguatamente, cosa che Bianco e Nero *non mancherà di fare in una prossima occasione. Oggi ci limitiamo a dire che, con lui, il cinema ha perduto uno dei suoi pochi poeti, e sopra tutto uno dei pochi uomini puri ed intransigenti, i quali hanno perseguito, ad ogni costo, l'ideale rigoroso di una espressione libera dai compromessi avvilenti dell'industria. La filmografia di Flaherty è delle più parche, e questo solo fatto è di per sé indice del senso di responsabilità di un uomo, avvezzo a parlare soltanto allorché aveva qualche cosa da dire.*

L'avventura artistica di Flaherty è, si sa, delle più affascinanti. Dimostra anzitutto come la poesia abbia come unica condizione lo stato

d'animo di chi la crea, e nasca a volte nelle circostanze più impensate e, magari, in apparenza, negative. La poesia flahertiana della natura nasce da una commissione pubblicitaria. Il regista andò presso gli eschimesi, per conto di una grossa ditta commerciante in pellicce, la quale gli aveva affidato il compito di girare del materiale adatto a "reclamizzare" il suo prodotto. Da quel viaggio uscí Nanook of the North (1922), *capostipite di un genere che fece scuola, ma nel quale Flaherty rimase maestro insuperato. Perché suo era il segreto per cogliere, con amorevole comprensione e con paziente indagine, l'animo sfuggente e magari misterioso di gente primitiva e dai costumi lontanissimi da quelli occidentali. Ma non solo degli uomini egli era sollecito; anche dei loro compagni spesso indispensabili, gli animali, e della natura ora generosa ora inclemente che li circondava, li nutriva, talvolta li uccideva. Pensate alla lunga notte ghiacciata di* Nanook, *alla tenerezza con cui il regista contemplava i poveri, instancabili cani esposti alla tormenta rabbiosa e interminata. Con* Moana of the South Seas (1926) *venne scoperto l'incanto dei mari del sud. E Dio sa quanti registi seguirono le orme di Flaherty, aspirando a ritrovare la sua invidiabile condizione di verginità spirituale per introdursi in quella specie di paradiso perduto. Con i primi tra essi, Van Dyke e Murnau, Flaherty collaborò; e nel secondo caso l'unione fu particolarmente felice: dall'intesa breve tra due poeti nacque un capolavoro*: Tabu (1931). *Dopo quello che rimase un episodio, Flaherty tornò al suo tipo di film prediletto, alieno da ogni "romanzo" e inteso solo a rappresentare la lotta assidua dell'uomo con la natura, per la conquista dei mezzi di sussistenza: ed ecco* Man of Aran (1934), *la storia rude del pescatore vittorioso della rupe inospitale e del nordico mare mugghiante. Flaherty non rimase estraneo al movimento documentaristico di Grierson, ma questi lo ebbe in sospetto come temperamento piuttosto lirico che concreto. E Flaherty fece il suo sfortunato esperimento di collaborazione con l'industria*: Elephant Boy (1937) *fu portato à termine da Zoltan Korda, ma gli sparsi frammenti flahertiani che vi rimasero dipingevano un'India selvaggia, arcana e solennemente suggestiva. Dopo una pausa, il primo ed unico contatto di questo americano con la sua terra; e appunto* The Land (1941) *si intitolò il film girato per conto del Dipartimento di Stato per l'Agricoltura, un film che i pubblici attendono ancor oggi di conoscere, perché la eloquente pittura dell'irrazionale sfruttamento della terra valse ad esso la proibizione di circolare. E infine,* Louisiana Story (1948), *ancora un film pubblicitario, ma di quale squisita misura lirica. Si affacciava qui un tema nuovo per Flaherty: l'introdursi della civiltà meccanica in un paese vergine (per l'estrazione del petrolio in Louisiana); e, più ancora che nell'illustrare l'armonizzarsi dei due mondi, Flaherty fu all'altezza del miglior se stesso nel diffondersi in un "idillio" di limpidissima fattura sulla vita degli indigeni, identificati con quell'incantevole ragazzo, che è un po' come l'mmagine del poeta stesso, nella sua natura di meraviglioso fanciullo per cui la vita è una continua, fascinosa scoperta.*

Giulio Cesare Castello

I libri

(*Continuazione dal n.* 4, *aprile* 1951).

TEORIA-ESTETICA — Nella letteratura cinematografica a carattere teorico-estetico, un posto considerevole, anzi di primissimo piano, occupano due libri di S. M. Eisenstein: *The Film Sense* (New York, Harcourt, Brace and Company, 1942; London, Faber and Faber, 1943; idem, 1949) e *Film Form* (New York, Harcourt, Brace and Company, 1949). Del primo di questi due libri è uscita l'edizione italiana a cura di Guidarino Guidi e per i tipi di Einaudi (Torino, 1950): *Tecnica del cinema*. Titolo che non corrisponde al significato originale, e che può dare l'avvio a piú di un equivoco se tecnica qui non la si intenda nella sua accezione piú nobile, come elemento interno all'artista e non esterno o comunque grammaticale. In *The Film Sense* Eisenstein parla soprattutto delle sue teorie sul montaggio. « Or non è molto, ci fu nel cinema sovietico un periodo in cui il montaggio era considerato "tutto". Siamo ora alla fine di un periodo durante il quale il montaggio è stato considerato "nulla". Senza considerarlo né come "tutto" né come "nulla", credo necessario ricordare che il montaggio è un elemento essenziale e indispensabile alla realizzazione di un film quanto qualsiasi altro che contribuisca alla sua perfezione. Dopo la battaglia « per il montaggio » e quella « contro il montaggio », sarà opportuno considerarne i problemi *ab ovo* e con tutta semplicità »: cosí inizia il primo capitolo (*Parola e immagine*) di *Tecnica del cinema*: ed è, senza dubbio, un inizio di « rivendicazione » se non del tutto polemico; e di una « rivendicazione » fatta quando ancora la battaglia contro il montaggio non era ancora finita.

Soprattutto nel dopoguerra si verifica nell'U.R.S.S. un fenomeno inverso rispetto alle teorie di ieri: base dell'arte cinematografica non è piú considerato il montaggio, qualsiasi forma di montaggio; base del film è invece, per i teorici sovietici d'oggi, lo scenario inteso come rappresentazione veridica e completa del tema, della realità dialettica della vita. « La drammaturgia cinematografica », dichiara I. Bolshiakov, « è alla base del film » (1). « In nessuna arte come nel cinema », rincalza V. Scerbin, « è evidente la preminenza del contenuto sulla forma: i pregi del film vengono determinati dallo scenario. Ha arrecato enorme danno la teoria del cosí detto « specifico filmico », che non ha nulla

(1) I. Bolshiakov: *L'arte cinematografica sovietica negli anni della grande guerra patriottica*, Moskva, Goskinoisdat, 1949.

in comune con le vere leggi dell'arte cinematografica, con l'aspirazione a una elevata maestria artistico-professionale. Il professionismo è autentico e progressivo quando l'originalità deriva dall'originalità della vita... » (2). Di qui l'importanza estrema che gli stessi Bolshiakov e V. Scerbin, e con loro i critici sovietici in genere (esclusi, naturalmente quelli appartenenti al gruppo dissidente, estetizzante-formalistico, che fa capo a L. Trauberg, M. Bleiman, V. Suteryn, N. Otten) dànno allo scenario: inteso inoltre come nuovo « genere » letterario e il cui valore, « artisticamente autonomo », viene paragonato a quello del testo poetico nella rappresentazione teatrale; e pertanto, cosí come il dramma, esso non ha soltanto uno spettatore, ma anche un lettore (e infatti gli scenari, nell'U.R.S.S., vengono pubblicati in volume, e nelle riviste essi trovano posto accanto alla prosa, alla poesia, al teatro). Di qui tutta la letteratura sovietica contro gli apologeti di « schemi morti », l'« alichimia dello scenario », i libri di un Turkin o di un Volkenstein, di un Popov o di un Cirskov; di qui diverse critiche mosse allo stesso Eisenstein; il quale peraltro, prima che *The Film Sense* uscisse, cioè nel 1934, ebbe a dichiarare, a proposito del montaggio « a posteriori »: « Ho gridato con grande ardore abbasso il soggetto e la trama, considerando l'intreccio come una linea individualistica all'interno dell'universalità dell'intero che veniva offerta. Il soggetto e la trama, che in un certo momento sembravano quasi una manifestazione dell'individualismo nella cinematografia rivoluzionaria, ritornano al posto che loro compete » (3).

Le teorie di Eisenstein sul soggetto, sulla « novella cinematografica », sul montaggio « a posteriori » sono note; e sull'argomento abbiamo parlato piú volte in questa rivista; tali teorie, che hanno una importanza decisiva nella storia della cultura cinematografica, si identificano con un particolare metodo di lavoro, con lo stile di determinati film: esse nascono infatti sulla base di pratici esperimenti oltre che dal concetto filosofico della sinistra hegeliana (arte come conflitto). Si tratta, in fondo, di analisi, di saggi fatti piú o meno direttamente sui film, o su certi aspetti di essi. La rilettura in italiano di *The Film Sense* ci sembra pertanto di estremo interesse nell'ambito di quella revisione critica di cui si sta sempre piú avvertendo la necessità: Eisenstein riconsidera i problemi del montaggio *ab ovo* e con « tutta semplicità »: e acutamente, ricorrendo ad una cultura che potrà sembrare talvolta ostentata, ma che invece è essenziale non soltanto al rinvenimento di una personalità complessa ma anche e soprattutto alla chiarificazione e all'esemplificazione di certi quesiti: come a esempio, nel cap. III, quello del colore del film e al quale il regista-teorico sovietico ha dato, sul piano teorico, il massimo contributo.

(2) V. Scerbin: *Problemi della drammaturgia cinematografica*, in *Novy Mir*, Moskva, numero 4, 1949. La traduzione in italiano si trova in *Il cinema nell'U.R.S.S.*, di prossima pubblicazione.

(3) Cfr. Bolshiakov, *op. cit.*

Nel capitolo III egli afferma che tale problema non può essere risolto con un immutabile catalogo di colori-simbolo: « La composizione emotiva e la funzione del colore nasceranno dalla determinazione del tema cromatico dell'opera in coincidenza con il processo pratico dei moti vivi dell'intero film... Noi non obbediamo a qualche « legge inevitabile » di « significati » e corrispondenze assolute fra i colori e i suoni, e di assoluti rapporti fra questi e certe specifiche emozioni, ma noi stessi decidiamo quali colori e quali suoni siano i piú adatti a risolvere una data esigenza e a fornire una data emozione quali noi le vogliamo... La legge qui data non autorizza nessuna corrispondenza assoluta e « generale », ma richiede che la persistenza su un definito tono di colore (ricorrente per tutta l'opera) debba essere data da una struttura figurativa che sia in stretta armonia con il tema e la tesi dell'opera stessa ». E lo stesso Eisenstein in *Storoe i novoe* (« Il vecchio e il nuovo », 1926-29) associa il nero a tutto ciò che vi è di reazionario e superato, e impiega il bianco per rappresentare la felicità, la vita e le nuove forme di amministrazione. In *Aleksandr Nevskij* (1938), invece, col bianco esprime la crudeltà, l'oppressione, la morte (si vedono i candidi abiti dei « Ritter »), mentre col nero vuole rappresentare i temi positivi dell'eroismo e del patriottismo.

Gli altri capitoli di *Tecnica del cinema* riguardano la *Sincronizzazione dei sensi* e *Forma e contenuto: pratica*; in appendice si trovano una filmografia e una sequenza tolta dalla « sceneggiatura » di *An American Tragedy*, il film che Eisenstein non poté realizzare. Rispetto al testo originale, *Tecnica del cinema* non contempla altri brani di scenaggiatura, *Il montaggio delle attrazioni* e una nutrita quanto importante bibliografia.

Allo studio dell'accennata revisione critica è utilissima la lettura di un altro libro, di impostazione assai diversa: *Il cinema e l'uomo moderno* (Milano, Le Edizioni Sociali, 1950), in cui Umberto Barbaro raccoglie le relazioni e gli interventi al Convegno internazionale di cinematografia tenutosi a Perugia dal 24 al 27 settembre 1949. Rimane ancor oggi aperto e insoluto, da noi, un problema principe. Ammessa l'unità dell'arte, si tratta di vedere quale estetica sia veramente valida. Problema latente nella cultura contemporanea, divisa come è in due fronti distinti e contrastanti: quello della filosofia idealistica e quello del materialismo dialettico. E' su tale quesito, non ancora risolto su un piano generale, che la letteratura cinematografica, come ogni altra, deve indirizzare le indagini. « L'opposizione di queste due tendenze », dichiara Barbaro in *Il cinema e l'uomo moderno,* « si può comporre, e io credo si debba comporre (non solo nella somma aritmetica dei risultati positivi effettivamente raggiunti dalle due parti) ma anche nella fusione, motivata, dei metodi. La strada per giungere piú rapidamente

e piú stabilmente a questa composizione dei vari dissidi, per giungere a una visione unitaria di tutti i problemi che il film pone, è quella che parte da quel moderno concetto della cultura e della vita, che ha preso le mosse dalla sinistra hegeliana, che è stato teorizzato da Marx e da Engels e che si chiama socialismo. Questo concetto della cultura e della vita ha rivoluzionato le basi stesse di ogni sapere umano, ponendo la conoscenza non solo sotto il segno della fusione della ricerca filosofica con la ricerca scientifica, ma soprattutto chiedendo funzionalità alla conoscenza, cioè chiedendo che la conoscenza sia inscindibilmente unita con la pratica, fusa con la pratica. Per il marxismo è la pratica a coonestare il concetto, è la pratica che ne conferma la validità, che lo invera. Questa dottrina di Marx e di Engels, nei continuatori si va svolgendo ed elaborando in una forma piú appariscentemente pratica e politica, ma il suo contenuto teoretico (anche se di frequente scientemente pretermesso e artatamente svalutato) è il solo punto di partenza oggi valido per l'esame e per l'analisi di qualsiasi problema. Tanto questa dottrina ha vanificato la ricerca filosofica *quia talis*, la ricerca filosofica in sé e per sé... Partire dal Marxismo, che è dunque il solo punto di vista che consente di intendere e di rigenerare la realtà, per porsi il problema del film, significa studiare un fenomeno reale nella complessità dei problemi che tocca, senza preoccupazioni di estetica purezza. Significa certo considerare il film per quello che è, un fatto artistico. Ma questo non ci impegna affatto, da qui, a respingere come extra-estetico nessun ordine di riflessioni che esso possa suggerirci, nessun tipo di indagine che esso possa sollecitarci a condurre ».

Certo le parole del Barbaro indicano una via maestra per la risoluzione del problema principe accennato: e, nell'ambito di una tale via, possono e debbono dare l'avvio a discussioni sempre piú approfondite, come altre relazioni raccolte nel volume stesso: da quella di Zavattini (che invita di tener presente la istanza di Lumière piuttosto che l'istanza di Méliès) a quella di Barzman (« Noi, artisti del cinema, dobbiamo renderci conto che i problemi estetici che ci stanno di fronte sono strettamente collegati ai problemi del mondo in cui viviamo »), da quella di Brousil (« Il realismo socialista rappresenta... la realtà nella sua evoluzione: esso non inventa nulla, scopre soltanto ciò che la realtà già contiene in potenza ») a quella di Cirkov (« L'unità del fine e degli interessi del singolo e di tutta la società garantisce l'armonico sviluppo della personalità del nostro protagonista, e di conseguenza il suo ottimismo, che è un altro elemento caratteristico dell'eroe del nostro tempo »), da quella di Pudovkin (« La nostra teoria è innanzi tutto inseparabile dalla pratica ») a quelle di Galvano della Volpe, di Lattuada (« Il dualismo Méliès-Lumière anziché porci di fronte a una scelta deve indurci a una sintesi »), di Aleksandr Ford, F. Hont, Ivens, Lizzani, Papava, Sadoul, Strand, Vergano.

E a discussioni sempre piú approfondite avrebbe certamente giovato l'inclusione, nel libro, degli interventi delle « destre »: di un Auriol, ad esempio; interventi soltanto accennati nella introduzione, densa di idee ma non priva di affermazioni discutibili e comunque non dimostrate: come quando Barbaro definisce « mattoni » i volumi della *Filosofia dello Spirito,* o liquida in poche parole un regista come Dreyer, o meglio la maggior parte dei film realizzati da questo regista « reazionario » (film che sembrano « roba da rigattiere che vuol atterrire e che fa ridere, mentre dove atterrisce e fa inorridire — dove è un po' autentico — lo è per quel tanto di sadistico che la sua opera contiene »), o quando afferma che l'« estetica cinematografica » di Pudovkin è ancor oggi « solidamente appoggiata sui concetti di *tema,* di *collaborazione artistica,* di *materiale plastico,* di *asincronismo* » e non piuttosto — come in realtà è, ed è bene che si sia, sullo scenario inteso nell'accezione sopra riportata. E con questo, e lo abbiamo dichiarato altre volte, non vediamo in Pudovkin una involuzione, bensí una evoluzione, un avanzamento: proprio come ha dimostrato in varie sedi il Barbaro.

(2, continua)

Guido Aristarco

I film

Il cielo è rosso

Origine: Italia - *produzione*: Acta Film, 1949 - *produttore*: Fabio Franchini - *regia*: Claudio Gora - *soggetto*: riduzione del romanzo « Il cielo è rosso » di Giuseppe Berto - *sceneggiatura*: Claudio Gora, Giuseppe Santilli, Leopoldo Trieste e Cesare Zavattini - *fotografia*: Vaclav Vich - *musica*: Valentino Bucchi - *scenografia*: Arrigo Equini - *attori*: Marina Berti (Carla), Mischa Auer jr. (Daniele), Anna Maria Ferrero (Giulia), Jacques Sernas (Tullio), Lauro Gazzolo (il calzolaio), Liliana Tellini (Nora).

« Ho cercato di fare tutto quello che ho potuto perché il film conservasse la nobiltà del romanzo. Vi sarò riuscito? » Così ebbe a dire Claudo Gora, al termine della lavorazione di *Il cielo è rosso*. Rispondiamo: c'è riuscito. Ma che senso ha, tale nobiltà, a quali altri elementi è connessa (o dovrebbe esserlo), quali intenzioni nasconde? Quello di Giuseppe Berto è un romanzo importante nel quadro della narrativa italiana del dopoguerra: indica una posizione di estremo pessimismo, di disperazione assoluta, senza compensi o riserve. Ma è, insieme, una esperienza assai piú « letteraria » e di studio di quanto non sembri. Claudio Gora — se ne ha l'impressione sin dalla prima inquadratura del film — non si è avveduto di questo fatto. Si è fermato alla nobiltà delle intenzioni, alla seria consapevolezza che il Berto aveva del problema affrontato: il disfacimento morale provocato dalla guerra nelle coscienze dei giovani. E la sua esperienza, di regista, è stata ancor piú mediata e involuta — per forze di cose — di quella dello scrittore. Se il Berto cercò di salire, come meglio poté, dalla letteratura alla realtà per tentarne un'interpretazione, Gora non ha fatto nulla. Si è accontentato di trasporre l'azione del romanzo nel film, senza andar oltre. A lui sarebbe toccato il compito di risalire appunto, al di là del libro, verso il mondo da rappresentare, giacché questo era l'unico modo di tradurre in una opera viva — con un qualsiasi mezzo espressivo diverso dall'originale — la materia di « Il cielo è rosso ». Non avendolo fatto, egli si è trovato alla fine con uno scheletro davanti a sé; e questo scheletro ha cercato di giustificare appellandosi alla nobiltà della fonte da cui aveva tratto ispirazione. Una nobiltà vuota, come vuoto e inutile (nello stesso senso « letterario » che al Berto non riuscí di superare) era l'animo di Daniele nel libro, prima del suicidio.

Si confrontino, a tal proposito, le diverse soluzioni che lo scrittore e il regista adottano per concludere il racconto. Nel romanzo, Daniele, prima di farsi stritolare dal treno, « legò le scarpe insieme e le buttò fuori. Si levò in piedi. Prese il sacchetto della sua roba e lo buttò fuori. Si tolse il mantello e la giubba e li buttò fuori. Ecco che era tornato buono verso il resto degli uomini... Quella roba avrebbe potuto servire a qualcuno. Era difficile trovare scarpe e vestiti e biancheria. Si tolse anche i pantaloni e li buttò fuori. Compiva ogni gesto rigidamente e con lentezza, spaventato di perdere quel senso di calma che aveva dentro per la gran cosa che gli restava da fare. Ecco che sentiva un gran freddo, perché si era fatto nudo per amore degli uomini. Come gli avevano insegnato di qualcuno, adesso non ri-

cordava bene chi ». Sentimenti posticci che il romanzo non giustificava: il gesto di Daniele veniva ingigantito ad arte e, nella sostanza, si immiseriva. Claudio Gora sfiora appena la soluzione del suicidio. Dopo la morte di Giulia Daniele, sconvolto, vuol gettarsi dall'alto di una rupe, ma Carla lo ferma. Un'altra decisione matura, allora, nell'animo del ragazzo: andarsene da quei luoghi, abbandonare Carla al suo destino, cercare altrove la forza per continuare a vivere. Se troverà questa forza, non sappiamo: tutto per Daniele è incerto, eccetto la volontà di staccarsi dall'ambiente in cui si svolsero le sue prime, e tristissime, esperienze di uomo. L'incertezza sull'avvenire di Daniele può forse suggerire un motivo di speranza, ma non riscatta certo la « letterarietà » del suicidio che concludeva il romanzo. E' un'altra specie di letteratura, piú popolarizzata ed effettistica, o, se si vuole, piú patetica. La realtà di Daniele, la sua coerenza come personaggio del racconto, sono sfuggite sia al Berto che a Claudio Gora. E Daniele resta un personaggio vuoto, ma assai piú nel secondo che nel primo caso. Rimane solo la nobiltà dell'assunto a giustificazione di entrambi.

In un grosso romanzo come « Il cielo è rosso », lo scrittore ha avuto agio di dichiarare, apertamente e direttamente piú di una volta, la propria posizione morale. Il Berto si è concesso molte digressioni per spiegare al lettore che cosa intendeva dire. « L'umanità — si afferma ad un certo punto, per bocca di un personaggio secondario — non può andare avanti nel male in questo modo. Bisognerà che un giorno ritrovi se stessa, e allora un piú grande bene verrà a tutti gli uomini, ai poveri e ai ricchi, a quelli che hanno perso e a quelli che hanno vinto. Io penso continuamente a queste cose, e son certo che verrà un tempo migliore. Non so quando, ma verrà. E se io non avrò la forza di arrivare a quel punto, non importa. Ma tu devi arrivare, e tutti quelli che sono come te, giovani con la bontà nel cuore ». Questa speranza, si badi, è sentita per tutto il corso del romanzo come illusoria, e non fa che ribadire, ancor piú aspramente, la disperazione cui si informa l'opera del Berto. E, con la disperazione, la condanna del male che gli uomini fanno a se stessi. Nella pagina finale del romanzo si legge: « Non si poteva neanche prevedere quando sarebbe finito il peso di una disfatta. Forse non sarebbe finito nel periodo della vita di un uomo, e allora tutti quegli uomini che vivevano e pensavano, non avrebbero mai piú potuto essere contenti durante la loro vita, avere cibo sufficiente e vesti e riparo contro il freddo, e sufficiente speranza di essere ancora vivi il giorno dopo ». In un film, si intende, non apparirebbero tollerabili disgressioni di tal genere, almeno secondo la comune opinione. Occorerebbe suggerirle attraverso situazioni tipiche, ma Gora non si è curato nemmeno di questo. Era troppo intento a rifare cinematograficamente lo scheletro del romanzo, a cercare soluzioni che potessero « reggersi » secondo una stretta logica narrativa. E non s'è accorto che, cosí facendo, cincischiava e diluiva ciò che già nel romanzo è diluitissimo, e non afferrava quasi mai il senso delle azioni che i personaggi compivano davanti alla macchina da presa. Di qui, la mancanza nel film di un significato, la gratuità dei conflitti, l'inutilità di molte sequenze. Ciò prova che non bastava affidarsi alla « giustificazione » che il romanzo possiede, credendo che essa potesse trasferirsi automaticamente nel film, ma che occorreva creare una nuova « giustificazione », e farla consistere. Non importava affatto che la giustificazione riuscisse simile a quella del romanzo. Non è necessario che il regista si ribelli all'opera letteraria da cui estrae la materia del suo film, ma è necessario che egli giustifichi da sé il lavoro che si accinge a compiere. Non può affidare ad altri questa preliminare presa di contatto con il mondo che intende esprimere. Se lo fa, finisce per muoversi nel vuoto, come appunto Claudio Gora.

Questi ragazzi e queste lugubri macerie ci appaiono come cose lontane, incomprensibili e incredibili. Eppure, fanno parte della nostra recentissima storia. *Il cielo è rosso* giunge ad imporci tale assurdo. Il film ci può sembrare, nella migliore delle ipotesi, fuori tempo, la vicenda ormai scontata. Eppure vicende simili sono tutt'altro che scontate per noi. Si potrebbe ag-

giungere che Gora si è lasciato sfuggire anche quei fattori piú immediatamente umani che nel libro si colgono con maggiore facilità e che ne costituiscono forse il maggior pregio (al di là della nobiltà dell'assunto stesso); per esempio, la figura di Tullio che nel romanzo ha un suo bel rilievo, di quel Tullio che soggiace a molte deviazioni morali ma che conserva nel fondo di se stesso una propria autentica bontà. Le stesse cose, dette nel film, non ci convincono piú.

Gora è al suo primo tentativo come regista. L'errore da lui compiuto non è irreparabile. Dal punto di vista strettamente tecnico, *Il cielo è rosso* risulta pregevole. Non si può dire che sia una base di partenza totalmente negativa. Meno ancora si può affermare che le possibilità di Claudio Gora siano compromesse. In *Il cielo è rosso* abbiamo cercato invano una personalità che non fosse solo quella di un tecnico, ma ciò non autorizza a dire che la personalità non esista.

Riepilogo

Questa nota è la continuazione del « riepilogo » apparso nel fascicolo precedente. In essa si dà conto di alcuni film su cui non ci si è potuti intrattenere prima, e di cui non è il caso (per le ragioni che implicitamente si vedranno a mano a mano che saranno esaminati) di occuparsi singolarmente.

Dei quattro episodi di *Souvenirs perdus* di Christian-Jaque, il primo (quello interpretato da Edvige Feuillères e da Pierre Brasseur) discende direttamente dal filone di certo cinema francese di anteguerra: svolge un tema caro alla tradizione di quell'amaro crepuscolarismo che si insinuò anche nelle opere di maggiore impegno e che fu troppo spesso scambiato, a torto, per una genuina fonte di poesia. Ha il sapore di una rievocazione, e come tale sarà bene accoglierlo: è recitato perfettamente, ed ha una sua patetica grazia che si fa ancora apprezzare, nonostante tutto. Il secondo è una « pochade », spassosamente interpretata da François Périer e da Suzy Delair; ottiene il suo scopo con gran spreco di effetti. Con il terzo siamo nel clima del romanzo di appendice e, a volte, del teatro del « Grand Guignol », con il quarto tocchiamo la banalità della scenetta comica quasi del tutto priva di consistenza umana. Gli attori risultano anche qui efficaci, come negli altri due episodi. Basterà questo per comprendere come gli accostamenti (nati dal pretesto di una « visita » all'ufficio degli oggetti smarriti, a Parigi) siano arbitrari, e come il film non abbia altra ragion d'essere che quella di una bizzarra antologia di frammenti troppo esili per stare a sé, o forse di un divertimento destinato ad esaurirsi senza lasciar tracce. Un divertimento che, ad osservare con un po' di attenzione, bene si addice alla smaliziata intelligenza di un Jacques Prévert, che del film è il principale sceneggiatore. Anche *Souvernirs perdus* potrebbe servire per tracciare un ritratto di questa singolare personalità del cinema francese. Quanto al mediocre Christian-Jaque, il film non gli toglie né aggiunge nulla.

The Boy with Green Hair (*Il ragazzo dai capelli verdi*) potrebbe servire come spunto per un dibattito sui numerosi equivoci che ancora impediscono di intendere rettamente il valore sociale dell'espressione cinematografica. La tesi del film è senza dubbio fra le piú nobili e opportune che in un mondo inquieto com'è quello in cui viviamo, si possano sostenere e diffondere: le guerre, da chiunque siano condotte e da qualsiasi ideale siano giustificate, colpiscono sempre, irreparabilmente, gli esseri che non ne hanno colpa o responsabilità, i fanciulli, e lasciano nel loro animo segni cosí profondi e gravi da costituire un problema al quale nessuno potrà sfuggire. Il piccolo Peter apprende che i suoi genitori sono periti sotto un bombardamento, a Londra, mentre stavano assistendo in un ospedale i bimbi colpiti dalla guerra. A questa missione avevano dedicato la vita; invano essi sarebbero morti se il loro esempio non avesse dato frutti. Qui si innesta una storia bislacca: Peter un mattino scopre che i suoi capelli sono diventati verdi e a poco a poco si convince che ciò è giusto e necessario, e che il verde dei capelli non è altro che il simbolo di un « messaggio » da portare fra gli uomini, un messaggio di pace. Ma sono verdi realmente i ca-

pelli di Peter, o non si tratta piuttosto di un parto della sua immaginazione? Il film lascia lo spettatore nel dubbio, poiché tutta l'azione nasce dal racconto che Peter stesso fa ad un psichiatra. Del resto, non importa saperlo: l'essenziale — dichiarerà alla fine lo psichiatra — è che il ragazzo creda a quanto dice e tenga fede all'impegno assunto. Nulla impedirebbe di accogliere seriamente la proposta dei « capelli verdi » — come simbolo o come realtà diretta, non fa differenza — se essa venisse avanzata e svolta con un minimo di convinzione e di approfondimento: ma l'una e l'altro mancano in *The Boy with Green Hair*. Fra il « messaggio » di pace e la struttura del racconto, imperniato sui capelli verdi di Peter, esiste una distanza incolmabile. Anzi: essi sono su due piani differenti che non possono toccarsi. La seconda è una astruseria (e come tale fiaccamente svolta, eccetto forse che in una sola sequenza: quella dell'emozione che prova Peter nel sentir parlare di guerra dalle clienti della drogheria presso cui lavora), ed è chiaro che il primo ad astruseria non può essere ridotto, né il film tenta di farlo.

L'unica deduzione che ci sembra di poterne ricavare è questa: l'inadeguata traduzione del tema nella sostanza del racconto annulla l'efficacia del tema stesso, e fa di *The Boy with Green Hair* un'opera mancata, nel peggior senso della parola. Lo diciamo senza parlare della non-artificialità del film: non è perché non sia un'opera d'arte che esso è inaccettabile. Restringiamo il discorso a quelli che si son detti i « valori sociali » (in senso molto lato) di un'opera cinematografica: ciò fatto, resta da vedere sotto quale forma e perché essi siano positivi e accettabili, e sotto quale altra no. Non esiste — è logico — una positività perenne ed assoluta, se non per astrazione. Il « messaggio » di pace non basta, nonché per fare opera d'arte, nemmeno per attingere ad un valore sociale realmente positivo. Può sempre accadere infatti — e accade in *The Boy with Green Hair*, per un malinteso desiderio di originalità — che si ottenga il risultato opposto.

Le formule consuete del « western » sono ampiamente sfruttate da Mark Robinson in un film prodotto nel 1949: *Roughshod* (*Donne di frontiera*). Esisteva, certo, il motivo inconsueto (la presenza delle quattro ballerine cacciate dalle città dove avevano soggiornato con grave scandalo della gente « per bene »), ma il regista non pare abbia saputo approfittarne. Presto si scopre che anch'esso è avviato sui binari della convenzione e del luogo comune, e si fonde senza eccessiva difficoltà con uno dei tanti tradizionali motivi (la vendetta e l'agguato) della retorica « western » che sta alla base del film. Qualche interesse *Roughshod* lo conserva, anche così; troppo poco, però, perché valga la pena di insistervi.

Con *Abbiamo vinto!*, girato in Italia su soggetto di ambiente italiano, R. A. Stemmle conferma quel che di lui apprendemmo vedendo *Berliner Ballade*. Ritroviamo la stessa indifferenza morale (morale assai prima che politica), la stessa presunzione di atteggiarsi a giudice di tutto e di tutti, la stessa grossolanità di costruzione, la stessa mancanza di intima sincerità. Anche quei rari effetti di comicità meccanica e parossistica (l'irruzione nell'alloggio dei finti giapponesi, per esempio) appaiono piú come sfoggio di bravura — relativa, d'altronde — che non come momenti necessari di una certa impostazione del racconto. *Abbiamo vinto!* vorrebbe essere una satira, ma non riesce ad essere neppure una farsa; esattamente come *Berliner Ballade*.

Corretto nella sua modestia appare invece *La sposa non può attendere* (in precedenza intitolato *Anselmo ha fretta*) di Gianni Franciolini. Evidentissimo l'apporto di Cesare Zavattini, sceneggiatore; del pari evidente una stretta parentela con il « clima » di *Quattro passi fra le nuvole*. Il film è così facilmente situabile nella sfera di alcuni tipici interessi zavattiniani, e nell'ambito di una particolare « corrente » del cinema italiano che ha avuto ed ha qualche seguace. Franciolini insiste sull'importanza del problema (una difficile situazione matrimoniale, il giorno stesso delle nozze) che a lui piú sta a cuore, ma lo fa con misura e garbo, palesemente conscio dei limiti e della natura del film. Non si può né si deve chiedergli di piú.

Dati filmografici

Souvenirs perdus - *origine*: Francia - *produzione*: J. Roitfeld, 1950 - *regía*: Christian- Jacque - *soggetto*: Jacques Companeez - *adattamento e sceneggiatura*: Jacques Companeez e Christian-Jacque - *Dialoghi*: Henri Jeanson, Jacques Prévert e Pierre Véry - *musica*: Joseph Kosma - *attori*: Primo episodio: Edwige Feuilleère (Florence), Pierre Brasseur (Philippe); Secondo episodio: François Périer (Jean-Pierre de Lagrange), Suzy Delair (Suzy Carcassonne), Armand Bernard (Armand); Terzo episodio: Gérard Philippe (Gérard de Lançais), Danièle Delorme (la ragazza); Quarto episodio: Bernard Blier (Raoul), Yves Montand (il cantante), Gilberte Géniat (Solange).

The Boy with Green Hair - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: R. K. O., 1948-49 - *produttore*: Stephen Ames - *regía*: Joseph Losey - *soggetto*: Betsy Beaton - *sceneggiatura*: Ben Barzman e Alfred Lewis Levitt - *fotografia* (in technicolor): George Barnes - *musica*: Leigh Harline - *scenografia*: Albert S. D'Agostino e Ralph Berger - *costumi*: Adele Balkan - *attori*: Dean Stockwell (Peter), Par O' Brien (Il « nonno »), Robert Ryan (il dr. Evans), Barbara Hale (la maestra), Richard Lyon (Michael), Samuel S. Hinds (il dr. Knudsen), David Clarke (il barbiere), Regis Tomey (il lattaio), Charles Meredith (Piper), Billy Sheffield (Red), Jonny Calkins (Danny), Teddy Infuhr (Timmy), Eilene Janssen (Peggy), Charles Arnt (Mr. Hammond).

Roughs had (*Donne di frontiera*) - *origine*: Stati Uniti - *produzione*: R K. O., 1949 - *produttore*: Richard F. Berger - *regía*: Mark Robson - *soggetto*: riduzione di un romanzo di Peter Viertel - *sceneggiatura*: Peter Viertel, Benson Nablo e Geoffrey Homes - *fotografia*: Joseph Biroc - *scenografia*: Albert S. D'Agostino - *attori*: Robert Sterling (Clay Phillips), Claude Jarman jr. (Steve Phillips), Gloria Grahame (Mary), Myrna Dell (Helen), Jeff Donnel (Linda), Martha Hyer (Marta), John Ireland (Lednov), Robert Williams (MacCall), Virgil Caywood (Purdy), Whitford Kane (Ed Wyatt), Queenie Smith (Mrs. Wyatt), George Copper (Jim Clayton), Ed Cassidy (lo sceriffo Richards), Shawn McGlory (Fowler).

La sposa non può attendere (Titolo precedente: *Anselmo ha fretta*) - *origine*: Italia - *produzione*: Lux Film, 1950 - *produttore*: Baccio Bandini - *regía*: Gianni Franciolini - *soggetto*: Cesare Zavattini - *adattamento*: Cesare Zavattini e Antonio Pietrangeli - *sceneggiatura e dialoghi*: Piero Tellini - *fotografia*: Carlo Montuori - *musica*: Roman Vlad - *scenografia*: Enrico Ciampi - *attori*: Gino Cervi (Anselmo), Gina Lollobrigida (Donata), Odile Versois (Maria), Nando Bruno (il signor Venturi), Ave Ninchi, (la zia), Giacomo Furia (il cugino).

Abbiamo vinto! - *origine*: Italia - *produzione*: Quercia film, 1951 - *regía*: A. Stemmle - *soggetto e sceneggiatura*: M. Amendola - *fotografia*: G. Ventimiglia - *musica*: R. Perok - *attori*: P. Stoppa - W. Chiari, C. Pilotto, A. Lualdi, M. Bagni.

Rassegna della stampa

Dal n. 4 della rivista Film critica *riportiamo il seguente articolo del regista Giuseppe De Santis*:

« È in crisi il neorealismo? »

Da qualche tempo e da piú parti, si parla di una « crisi » del cinema neorealista italiano. C'è chi ne prospetta, a brevissima scadenza, l'esaurimento e la fine e chi, addirittura, ne ha già celebrata la messa funebre.

E' un fatto però che mentre si discute cosí ampiamente e a tutta orchestra di questa « crisi », i film della tendenza neorealista proprio in questo periodo vanno sempre piú affermandosi non soltanto fra quelle masse popolari alle quali il neorealismo è stato sino ad ora legato con i suoi problemi e il suo contenuto ma anche tra quella parte di pubblico che si era mostrato all'inizio distratto e quasi indifferente di fronte alle maggiori opere del cinema italiano.

Tutto ciò è tanto vero che, nonostante le cosiddette « crisi », i produttori italiani ancora non hanno dichiarato guerra alla tendenza, e non certo per mecenatismo: gli incassi di quella serie di film che vanno da *Roma, città aperta* a *Ladri di biciclette,* da *Vivere in pace* al *Bandito,* da *Riso amaro* a *In nome della legge,* dimostrano che sia sul mercato nazionale che sul piú vasto mercato internazionale il neorealismo ha costituito un ottimo investimento di capitali.

Vale la pena anche di ricordare tutti quei casi di apparente, primitivo insuccesso, che avrebbero potuto disarmare i produttori, e che poi si sono invece rivelati, nel ciclo completo di sfruttamento nazionale ed internazionale, come un ottimo affare.

Immemori di tutto ciò alcuni pennivendoli si sono affrettati a decretare una pretesa catrastrofe commerciale di *Miracolo a Milano* quando ancora questo film deve iniziare il suo giro entro quel circuito delle seconde, terze e quarte visioni, che nello sfruttamento totale di un film sul mercato nazionale incide per la non indifferente percentuale dell'80% e piú; per non parlare degli incassi che possono venire al film dal suo sfruttamento sul mercato internazionale dove il nome di artisti come Vittorio De Sica e Zavattini è sigla di sicuro successo.

Questi stessi pennivendoli, portavoce della stampa piú conformista, dissertando poi, sempre a proposito di questo film, sul terreno critico-estetico, hanno parlato di « involuzione » del neorealismo e quindi della sua morte. *Miracolo a Milano,* secondo costoro, ne costituirebbe il piú triste e definitivo epitaffio. Proprio in questi giorni De Sica inizia, con un normale apparato produttivo, il suo *Umberto D,* in barba alle menzogne interessate della stampa e fedele ai principi che lo hanno guidato fin qui nel suo lungo e glorioso cammino di regista; e a giudicare dalle opere in fase di elaborazione o di realizzazione di tutti i registi che si è soliti classificare entro la tendenza neorealistica, nessuno dimostra di ammainare bandiera per queste catastrofiche profezie dei « crisaioli ».

E' comunque indispensabile, per sgombrare il campo degli innumerevoli equivoci, identificare una volta per tutte, nella persona e nella psicologia, coloro che hanno aperto il discorso su questa ipotetica « crisi » del neorealismo.

Per obbiettività storica dobbiamo dire subito che in prima linea fra i « crisaioli » sono coloro che sempre

hanno voluto, in malafede, denunciare la tendenza migliore del nostro cinema come una manifestazione denigratoria dell'Italia; una manifestazione che presenterebbe il nostro Paese in condizioni miserande e indecorose. E' inutile dire che costoro, oltre ad avere una angusta concezione della cultura e dell'arte, manifestano in tal modo un ottuso sciovinismo e nostalgia di spirito littorio. Il « ventennio » si contraddistinse proprio per l'imposizione agli artisti di ignorare l'Italia vera di quel tempo, scalza e affamata, e di celebrarne, invece, i vuoti ed altisonanti orpelli. Non credo che valga la pena di polemizzare con questo tipo di « crisaioli »: la storia della cultura e dell'arte li ha cancellati da tempo dalle sue pagine.

Ma c'è un'altra categoria di « crisaioli »: quelli che usano giudicare i film guardando prima di tutto alla loro forma piú che all'insieme del film stesso. Sono coloro che vivisezionano un film in particelle infinitesimali, e parlano di « squilibri di inquadrature », di « ritmo interno » e di « dinamica esterna », e poi dimenticano per tutto ciò, di indagare sul significato piú urgente di un film, quello che ne costituisce il valore umano e poetico, ne compone la sostanza e da cui traggono radice i suoi stessi valori figurativi.

A questa categoria non possiamo negare l'attributo della buona fede e la onesta esigenza di una ricerca critica.

Qualche volta, molto sbrigativamente, questa categoria è stata classificata come quella dei « patiti del cinema », e dietro lo schermo di questa ironica classificazione ci si è rifiutati di discutere con essa, di iniziare un dialogo che in qualche modo servisse a schiarire gli equivoci per raggiungere insieme alla fine un comune obiettivo: la difesa dei valori nuovi e universali conquistati dal cinema italiano di avanguardia.

Con questo articolo noi ci auguriamo che tale dialogo possa aprirsi e costituire la base di un reciproco scambio di idee e di esperienze.

Noi abbiamo l'impressione che questa seconda categoria di persone si sia imbattuta nel fantasma della « crisi » del cinema neorealistico perché, imboccando il vicolo cieco dell'indagine formalistica, accusano il cinema neorealista di stanchezza, di logorio interno, di monotonia. Essi cioè considerano i contenuti ai quali quel cinema si è finora ispirato ormai vecchi, anzi stucchevoli. Cosí facendo perdono di vista le premesse dalle quali il cinema neorealista è nato e si è sviluppato. E' invece soltanto dall'approfondimento critico di queste premesse, a nostro giudizio, che può scaturire un esame sereno e conseguente che ci permetta di conquistare il centro del problema, in tutti i suoi aspetti e nella sua complessità.

Su quale base, infatti, noi « crisaioli e non », possiamo affermare che il cinema italiano ha costituito l'avvenimento artistico piú importante del dopoguerra nel mondo intero?

Ecco una domanda indispensabile, necessaria, per partire da un comune terreno d'indagine concreta. Ed io credo che ad essa si possa rispondere in un solo modo: il cinema italiano neorealista è oggi all'ordine del giorno della cultura internazionale perché esso è prima di tutto un cinema profondamente nazionale.

Nella storia di ogni civiltà — e non pretendo di dire cosa nuova — il messaggio dell'arte è divenuto universale quando ha toccato profondamente le vicende spirituali e umane di un popolo, i suoi problemi, le sue aspirazioni, e le sue crisi, le sue miserie e le sue speranze, le sue sofferenze e le sue conquiste.

Non credo che si debba attribuire al caso la fioritura improvvisa e cosí rigogliosa del nostro cinema. Non a caso, infatti, essa ha coinciso con la nostra guerra di liberazione nazionale, una guerra, in cui gli uomini migliori di ogni classe e di ogni fede ristabilivano il sentimento della libertà e dell'avvenire. Ma fu una guerra, soprattutto, il cui significato piú preciso è da ricercarsi nel fatto che il popolo lavoratore, gli uomini semplici, con uno slancio nuovo, con il loro sacrificio, con la loro forza di ribellione e le loro vittime, si sono imposti come protagonista della storia e dei destini del nostro Risorgimento, il movimento di liberazione nazionale fu talmente spontaneo e impetuoso che del suo spirito furono investiti tutti i settori della vita italiana, non escluso quello della cultura.

Ecco una verità umana che diviene

verità dell'arte.

Il cinema fece sua questa verità raccogliendo quei contenuti che la nuova realtà della vita italiana gli proponeva.

Cosí, mentre le strade d'Italia si popolavano di partigiani, di reduci, di sfollati, di disoccupati, di lavoratori in lotta per il loro avvenire, e le conseguenze delle guerre fasciste mostravano il loro tragico e miserando aspetto nei volti degli orfani, delle vedove e di tutti coloro che piú avevano sofferto: questi personaggi, con i loro drammi, apparivano, piú o meno fedelmente ritratti, sugli schermi dei cinematografi.

Allora vedemmo quegli attori che una volta parevano destinati ad unico cliché, spogliarsi del frac o degli abiti di buona marca, per vestire panni piú umili, autentici, la sdrucita divisa del reduce o la tuta dell'operaio, vedemmo i registi andare con sollecito amore per le strade a cercare quegli stessi operai, quegli stessi sciuscià, quella stessa povera gente perché essi stesi con i loro volti narrassero le loro storie disperate.

Cosí quei saloni, quelle fughe di tanze fredde e decorative di un tempo, quelle fughe di viali nei parchi scomparvero nel fumo delle macerie; e finalmente sugli schermi si fecero avanti, vive e reali, le modeste abitazioni, i tuguri, i rifugi nelle cantine tra le rovine dei bombardamenti.

Tutta una umanità scarmigliata e dolente che impose alle commosse platee di tutto il mondo non pietà, ma indignazione e rispetto.

Che vuol dire tutto ciò?

Al di là di ogni considerazione puramente estetica, e per trovare il significato specifico di tale avvenimento, ciò vuol dire che l'obiettivo della macchina da presa — come quello della storia — registrava lo spostamento delle forze motrici della vita italiana: l'obiettivo si spostava da una visione unilaterale del mondo borghese (cui soltanto e superficialmente il fascismo aveva concesso diritto di cittadinanza nelle narrazioni cinematografiche del ventennio), per fissare un altro mondo piú vasto, il mondo degli umiliati e degli offesi.

Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria la vicenda del nostro cinema, che della sua esperienza ha arricchito, con segno particolare, tutta la cultura italiana.

Tale vicenda ci dimostra, anche da un punto di vista piú strettamente artistico, che il mondo degli umili, essendo stato al centro della lotta per la liberazione nazionale e avendone caratterizzato con il suo stesso sangue il movente e l'impeto, non poteva non imporre con la forza della realtà i suoi contenuti. Li impose ad uomini che non erano di una sola fede politica, a registi che erano e sono uomini di ogni educazione, di ogni esperienza culturale.

Proprio in questi uomini di diversa formazione, e di cosí varia natura trovarono una singolare concordia di intenti, una profonda unità d'azione in forza di quei contenuti, dando cosí vita a quella tendenza che va sotto il nome di neorealismo.

E credo sia istruttivo per tutta la cultura italiana rilevare la fecondità di una simile posizione unitaria, di un simile accordo spirituale. Istruttivo perché è proprio in virtú di tale conquista che i nostri registi sono riusciti a radicarsi nella realtà quotidiana della vita del nostro Paese.

E' per il complesso di tutte queste ragioni che oggi possiamo parlare, come abbiamo premesso, di un cinema a carattere profondamente nazionale.

Perciò il merito è prima di tutto il merito di chi ha saputo rinnovare le fonti di ispirazione della cultura italiana, pure attraverso la varia impronta personale, la diversa interpretazione che ciascuno di essi ha dato alla tendenza.

Questi sono i dati essenziali per giudicare il fenomeno nel suo complesso, questa è la grande conquista del cinema italiano che nessuna disquisizione formalistica potrà mai cancellare. Registriamola questa conquista, e vedremo che alla sua luce ben pallida cosa sembreranno le ricerche sul « ritmo interno », sul « dinamismo esterno », e alle altre diavolerie del genere, in base alle quali si è voluto parlare di « crisi ». Se si accetta questa piattaforma, che è poi quella consacrata dalla storia, allora la discussione potrà progredire e siamo noi stessi a riproporla.

A sei anni di distanza dal suo inizio, la tendenza neo-realista ci offre un panorama cosí vasto e ben definito

che è possibile arrischiare qualche osservazione e qualche ipotesi per il futuro.

E' lecito, anzi doveroso, chiedersi quali sono le prospettive che stanno dinanzi al nostro cinema d'avanguardia, quali sono le strade verso cui possono continuare a progredire i nostri registi d'avanguardia. Qui occorre giudicare onestamente ma anche rigorosamente: occorre, soprattutto, considerare le vie per le quali questi registi sono arrivati alla rappresentazione della realtà italiana. Si può subito rispondere che, nella produzione piú strettamente ispirata alla guerra di liberazione nazionale (*Roma città aperta, Paisà, Il sole sorge ancora* e qualche altro esempio) i registi svilupparono i temi di un movimento di lotta, guardando alla collettività nel suo processo di sviluppo dialettico e considerando gli uomini e le loro storie non come individui, ma casi singolari, bensí come protagonisti di un dramma generale.

Invece la maggioranza degli altri film quasi sempre hanno rappresentato un mondo dove solamente gli interessi di specie sentimentale erano al centro d'ogni vicenda drammatica. E' proprio tale specie sentimentale che non consentí ai registi di questi film di andare oltre l'inchiesta intorno ad un determinato ambiente, di darci la documentazione di un problema grave e urgente, di fare la denuncia di una condizione umana. E' vero che essi cosí facendo raccoglievano onestamente il messaggio dalla storia e lo riproponevano alla gente distratta, ma è anche vero che di tale messaggio essi raccoglievano soltanto alcuni aspetti parziali, non coglievano il contenuto totale della realtà italiana con quelle vie di uscita, e quelle soluzioni indicate dagli stessi ambienti e dagli stessi strati sociali che si voleva rappresentare sullo chermo. Infatti, come sempre avviene nella creazione artistica, è da una visione piú generale della vita che l'artista può ricavare osservazioni, suggerimenti, soluzioni di interesse piú ampio non limitato agli angusti confini di una indagine di natura esclusivamente psicologico-sentimantale.

Tali confini rischiano di far vedere all'artista il suo personaggio come isolato e fissato in un cliché immutabile. Guai, noi diremmo, se il cammino in avanti dello sconfitto operaio di *Ladri di biciclette,* e quindi quello dell'artista, non fosse lo stesso di tanti altri operai che nella realtà della storia d'Italia percorrevano le stesse strade di Roma, non fiaccati dal pessimismo o dal fatalismo, ma impegnati nella lotta per conquistare un lavoro purchessia.

Guai se il minatore siciliano restasse alla nuda disperazione per la chiusura delle miniere e rinunciasse, evadendo, alla lotta nel momento stesso in cui tante altre migliaia di suoi compagni nella realtà della storia d'Italia si battono a denti stretti per la salvezza delle stesse miniere.

Ciò vuol dire che se film come *Ladri di biciclette* o *Il cammino della speranza* hanno rappresentato una nobile testimonianza artistica, una coraggiosa denuncia delle ingiustizie sociali, entrambi questi film impongono all'artista stesso di superare la denuncia per affiancarsi a quel passo inesorabile della storia che i loro stessi personaggi invocano per potere progredire, andare avanti e sviluppare la lotta contro le ingiustizie.

Ecco il compito che sta oggi dinanzi agli uomini migliori del cinema italiano se essi vogliono trarre tutte le conseguenze imposte da quelle premesse che hanno costituito il fatto nuovo della loro arte e prospettare tutti gli orizzonti aperti da quel mondo sul quale si sono affacciati per conquistare definitivamente e totalmente quella realtà dentro cui la massa delle loro creature, umiliate ed offese si muove. Questi e non altri sono i termini del problema. In un domani in cui lo sviluppo da noi auspicato non dovesse verificarsi, i nostri amici crisaioli ci sentiranno parlare, soltanto allora, dei pericoli di una crisi della tendenza neorealista. Oggi no, e quanto siamo venuti dicendo dimostra, al contrario, una grande fiducia in ciò che si è fatto. La parola definitiva spetta certamente ai registi. Saranno le loro opere che ci diranno quanto essi siano rimasti conseguenti a se stessi. Ci conforta l'esempio di De Sica, che con *Miracolo a Milano* ha dimostrato di essere andato avanti nella denuncia di quelle ingiustizie contro cui aveva coz-

zato il suo protagonista di *Ladri di biciclette*.

Molte riserve, ovviamente, potrebbero essere avanzate anche sul contenuto di lotta di *Miracolo a Milano*, ma nessuno può negare a De sica di aver allargato i termini del conflitto umano e sociale denunciato nei suoi precedenti film. De Sica non si è fermato, per essere fedele alla sua natura di artista. E nemmeno noi possiamo fermarci, dinanzi a tale nobile posizione, a discutere sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto: tutte le cose sulle quali magari potremmo essere d'accordo coi nostri esacerbati puristi; tutte cose, però, che ben esiguo rilievo prendono nel giudizio complessivo, nel giudizio storico-critico dell'opera.

Auguriamoci che anche gli altri registi sentano la stessa esigenza e continuino ad essere fedeli alla loro personalità di artisti. Sino a che essi sapranno camminare con quel passo originario che ha illuminato le loro opere, rifiutando la corruzione e le intimidazioni degli ambienti interessati, il cinema italiano d'avanguardia, questo glorioso capitolo della nostra cultura e della nostra arte, non potrà mai chiudersi o segnare il passo della crisi.

All'articolo del De Santis rispondeva Luigi Chiarini nel n. 5 della stessa rivista con lo scritto che si riporta:

La crisi c'è.

L'articolo di Giuseppe De Santis sul numero 4 di *Filmcritica* è una chiara dimostrazione dell'astrattezza in cui può cadere anche un marxista intelligente, non sprovveduto di facoltà critiche, quando si lascia trasportare dall'entusiasmo ideologico.

Secondo De Sanctis il neorelismo sarebbe in pieno sviluppo e chi afferma il contrario, chi parla di crisi e di involuzione o è « un pennivendolo, portavoce della stampa piú conformista » o uno di quei critici formalisti « patito del cinema », che secondo il giovane regista, anche se non lo dice esplicitamente, può definirsi come un reazionario perché fa cadere l'accento del discorso « sul *ritmo interno*, sul *dinamismo esterno*, e sulle altre diavolerie del genere ».

Per De Santis il neorealismo è innanzitutto determinato da un cambiamento di contenuti nel film: le vicende della guerra e del dopoguerra hanno fatto registrare « all'obbiettivo della macchina da presa — come a quello della storia — lo spostamento delle forze motrici della vita italiana: l'obbiettivo si spostava da una visione unilaterale del mondo borghese (cui soltanto e superficialmente il fascismo aveva concesso diritto di cittadinanza nelle narrazioni cinematografiche del ventennio), per fissare un altro mondo piú vasto, il mondo degli umiliati e degli offesi. Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria, ecc. ».

Fra gli stessi film neorealisti De Santis distingue quelli che hanno sviluppato « i temi di un movimento di lotta, guardando alla collettività nel suo processo di sviluppo dialettico e considerando gli uomini e le loro storie non come individui, come casi singolari, bensí come protagonisti di un dramma generale (*Roma città aperta, Il sole sorge ancora, Paisà* e qualche altro esempio) » dalla « maggioranza degli altri film che quasi sempre hanno rappresentato un mondo dove solamente gli interessi di specie sentimentale erano al centro di ogni vicenda drammatica... e non coglievano il contenuto totale della realtà italiana con quelle vie d'uscita, e quelle soluzioni indicate dagl stessi ambienti e dagli stessi strati sociali che si voleva rappresentare sullo schermo ». Da tale distinzione sorge un grave problema per gli artisti della seconda specie di film neorealisti, tra cui De Sica con *Ladri di biciclette* e Germi con *Il cammino della speranza* che « hanno rappresentato una nobile testimonianza artistica, una coraggiosa denuncia delle ingiustizie sociali », ma « impongono all'artista stesso di superare la denuncia per affiancarsi a quel passo inesorabile della storia che i loro stessi personaggi invocano per poter progrgedire, andare avanti e sviluppare la lotta contro le ingiustizie ».

In fine De Santis conclude rilevando che De Sica con *Miracolo a Milano* « ...non si è fermato, per essere fedele alla sua natura di artista. E nemmeno noi possiamo fermarci dinanzi a tale nobile posizione, a discutere sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto: tutte

cose sulle quali magari potremmo essere d'accordo con nostri esacerbati puristi; (chi sono? Aristarco? il sottoscritto?) tutte cose, però, che ben esiguo rilievo prendono nel giudizio complessivo, nel giudizio storico-critico dell'opera. Auguriamoci, ecc. ».

Auguriamo anche noi che un giovane regista di cosí innegabile talento quale è il De Sanctis pensi a fare dei buoni film, cosí come la sua sincera ispirazione gli *detta dentro,* e lasci da parte le esortazioni politiche e le « direttive di marcia » che per gli artisti seri non servono a nulla.

Se definire il neorealismo appare una impresa piuttosto ardua per l'improprietà di tale denominazione — il neorealismo di Zavattini non è quello di De Santis e questo non ha nulla a che vedere con quello di Germi, che d'altronde non ha punti di contatto con Rossellini, come questi si differenzia nettamente da Visconti e tutti insieme non rispondono al concetto che del neorealismo hanno Barbaro o il Padre Morlion — appare piú semplice essere d'accordo su quell'indispensabile « realismo » della critica, che consiste nel motivare i giudizi in base alle opere e ai fatti accertati: quelle che si potrebbero dire « pezze d'appoggio ».

Innanzitutto non possiamo concordare con lui sul concetto che il neorealismo consisterebbe nello spostamento dell'obbiettivo della macchina da presa da una visione del mondo borghese a quella degli umiliati e degli offesi, all'umanità « scarmigliata e dolente » perché quello che conta, invece, è l'atteggiamento spirituale dell'artista di fronte alla realtà storica e sociale: una rappresentazione che nello stesso tempo è conoscenza e giudizio nel modo proprio dell'arte. Lo spostamento di cui parla De Sanctis porterebbe da una visione unilaterale (mondo borbhese) a un'altra visione non meno unilaterale (mondo proletario). Né si può concordare con lui quando accenna allo sviluppo del neorealismo che consisterebbe, se ho ben capito, a far fare all'operaio di *Ladri di biciclette* e ai minatori de *Il cammino della speranza* una bella rivoluzione, ma al cinematografo.

Per obbiettività storica non si può neppure accettare l'affermazione di De Sanctis circa la cinematografia del ventennio: ma come? *Quattro passi fra le nuvole* non costituisce oggi una affermazione del neorealismo anche se fatto nel 1942? E *Ossessione*? *Sole*? 1860? *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*? E *Passaporto rosso*? Per citare solo i primi film che mi vengono, ora, alla mente, ma molti ce n'erano che uscivano da una visione del mondo borghese, cosí come rozzamente l'intende il De Sanctis. Del resto il fascismo non amava affermare il suo spirito antiborghese?

Retorica? Sotto un certo aspetto può anche darsi, ma bisogna proprio stare attenti a non ricaderci per il gusto del tutto borghese delle frasi fatte. Se il neorealismo è il mondo dell'umanità « scarmigliata e dolente » chi potrà contestare un certificato in tutta regola a *Cielo sula palude* di Genina? O a *Sotto il sole di Roma* di Castellani?

Riconosci, caro De Santis, che ti sei ficcato in un bel pasticcio.

Allora diciamo che o si abbandona questo termine improprio o gli si dà un diverso significato: neorealismo vorrebbe dire capacità di guardare alla realtà sociale e umana dell'Italia di oggi con occhi limpidi e soprattutto con una esigenza di sincerità verso se stessi e verso gli altri. E in effetti il neorealismo sorge da questo bisogno sincero di verità e di umanità dopo tante sofferenze, sorge da un piú largo respiro dolorosamente conquistato durante la guerra e l'occupazione straniera che aveva fatto sentire tutto il falso di un cinema commerciale e conformista e presentire un mondo nuovo e migliore da costruire su quello cosí tragicamente crollato. Neorealismo vuol dire semplificazione e purificazione del cinema da tutti gli artifici spettacolari, da tutta la falsa retorica melodrammatica, da tutti gli elementi extraestetici: dal sensualismo divistico all'emotività granguignolesca. Col neorealismo lo schermo si fa nuovamente specchio della vita, non in senso naturalistico come nei primi documentari dei fratelli Lumière, ma nella sua concreta dialettica storica.

Un altro punto che non è possibile condividere è quello in cui De Sanctis taccia di formalisti, reazionari che non comprendono il vero valore del film, quei critici che oltre al contenuto ba-

dano anche alla forma, anzi, che, giustamente, ritengono non potersi valutare l'opera per uno soltanto di questi aspetti giacché essi sono inscindibili e artisticamente un contenuto esiste se ha trovato la sua forma. De Santis, invece, esorta i critici a chiudere un occhio « sulle lacune formali, sulle misure, sulla organicità o meno del racconto... tutte cose di ben esiguo rilievo » quando il regista si trova nella « nobile posizione » di colui che vuole sviluppare « la lotta contro le ingiustizie ».

Mao Tse Tung non pare sia della sua opinione se, recentemente ebbe a dire agli artisti cinesi: « La bontà o meno della letteratura non dipende dal punto di vista dal quale vi ponete. Esso è talvolta corretto, le vostre intenzioni sono buone, le vostre idee chiare; ma per il solo fatto che voi le esprimete in una forma falsa, ottenete dei risultati cattivi... Noi abbiamo bisogno dell'unità di politica e arte, di contenuto e di forma. *Noi siamo contro la tendenza a sopravvalutare il contenuto e a non tenere in alcun conto la forma.* Cosí facendo arte e letteratura diventerebbero né piú né meno che delle *etichette* politiche ».

Punto fermo necessario se non si vuole avere invece che degli artisti « servi che vogliono piacere ai padroni » come osservava in termini crudamente espliciti Antonio Gramsci, che qui mi guardo dal citare nuovamente perché spero che nel frattempo l'amico De Santis abbia avuto modo di rileggerlo e rimeditarlo.

Quattro passi fra le nuvole, che Blasetti ha girato seppura senza entusiasmo con l'onestà e l'istintivo talento che mette in ogni lavoro, è certamente tra i suoi film migliori e mostra in maniera molto lampante come gli artisti debbano guardarsi dagli incitamenti che vengono loro dal di fuori e financo dai loro stessi entusiasmi ideologici. Quanti film che potevano essere se non delle aquile almeno dei falchi, non sono stati che dei poveri piccioni — piacevole bersaglio della critica — perché il regista gli voleva affidare un « messaggio »!

Rimane, ora, da vedere l'ultimo punto: il piú importante. Se il neorealismo sia o no in fase di crisi e di involuzione. Accennerò brevemente alla mia tesi, affermativa in questo senso, rimandando il lettore a una piú ampia trattazione che ne ho fatta in una conferenza tenuta a Bari per il Circolo « Amici della cultura » e che verrà pubblicata prossimamente.

Vediamo innanzitutto su quale basi De Sanctis contesta la crisi del neorealismo; su quali film appoggia la sua affermazione. Rossellini, che certamente è uno dei maggiori esponenti del neorealismo, è scivolato da *Roma, città aperta* a *Stromboli, terra di Dio*; Vergano da *Il sole sorge ancora* a *Santa Lucia luntana;* Blasetti che è stato ufficialmente neorealista (*Un giorno nella vita*) ha ripreso il suo antico cammino e può darsi che tra una *Corona di ferro* e un *Fabiola* gli scappi qualche altro buon film (1); Lattuada è passato da *Il bandito* al garbato *Le luci del varietà;* Malaparte debutta con *Il Cristo proibito;* lo stesso De Santis ha dovuto deporre l'idea di realizzare *Nostro pane quotidiano,* sulla occupazione delle terre in Calabria gira un film sulle dattilografe; Soldati il cui ingegno e temperamento avrebbero qualcosa da dire anche nel cinema, sforna riviste e comiche; i film con Totò, per designare un tipo bassamente commerciale, giacché Totò in sé è artista cui andav aserbata miglior sorte al cinema, si moltiplicano, inseguiti, ora, da una serie di *capataz* che minaccia di essere numerosissima; per non parlare, infine, dei tormenti, delle perdizioni, dei contorcimenti dei figli di ignoti che fan bagnare di lagrime i « mocchichini » delle platee popolari.

Dove, dunque, sono questi film che attestano la fioritura del neorealismo? Perché chi parla di crisi è un confor-

---

(1) E' curioso rileggere, ora, una lettera aperta di Meccoli al « caro Blasetti » pubblicata su *Tempo* del 10 dicembre 1942 nella quale lo consolava per la depressione in cui il regista era caduto, costretto a girare *Quattro passi fra le nuvole,* tanto da aver deposto la sua consueta divisa, stivaloni e maglione, per un semplice abito borghese, ricordandogli che alla fine di quella fatica lo aspettava un film importante « gesta semplice ed eroica di giovani che sognavano la guerra. Quello è il tuo film! ».

mista reazionario? O non è, invece, proprio l'opposto?

Intendiamoci, bene: io non muovo qui critiche personali a nessuno dei registi nominati. Sono convinto e lo ho affermato piú d'una volta che il cinema risente delle condizioni economiche e politiche del paese in cui i film vengono prodotti. Sui registi, a limitarne la possibilità di espressione intervengono infiniti fattori: dalle ragioni di cassetta della produzione, alle preoccupazioni di censura e a una legge che col suo automatismo favorisce la speculazione. Influisce grandemente anche in forme indirette e in modo del tutto inconsapevole anche il « clima politico ».

L'involuzione e la crisi del film neorealista non significa che sia venuta meno l'ispirazione o che si sia inaridito il talento di tanti uomini, ma che mancano le condizioni oggettive per una espressione veramente libera (1).

Il grave è che la crisi del neorealismo può portare a una crisi generale del nostro cinema verso il quale si stanno muovendo gli attacchi, da varie parti, basate sull'onere enorme che questa industria rappresenta per lo Stato. E' di ieri un articolo del settimanale *Il mondo* (9 giugno), intitolato *Cinema Bengodi* nel quale riportando passi della relazione del sen. Uberti al bilancio di previsione del Tesoro, si torna sulla questione dei premi ai produttori. Per il '51-'52 sono stanziati 3.473 milioni di lire.

Come si potrà seguitare a dar torto a coloro che si scandalizzano di una tale spesa se il maggior numero di questo denaro continuerà a piovere nelle tasche degli speculatori, che ammanniscono al pubblico brutti film e pessimi documentari, mentre non si trova una lire per il cinema didattico per esempio, e quello scientifico?

De Sica e Zavattini che sono fra i pochissimi che resistono sulla breccia, nonostante gli attacchi, con una consequenziarità artistica di cui gli uomini in buona fede devono dar loro atto, potranno seguitare a fornir pretesto a certe difese interessate che sventolano la retorica del cinema ambasciatore di italianità, o saranno costretti anche loro ad un adeguamento.

Vorrei che De Santis rispondesse a queste domande.

Tutti e due concordiamo nella difesa del cinema, nell'aiuto da parte dello Stato; ma difendere il cinema significa anche non nascondersene la situazione, significa battersi non per i buoni film, che è impresa a vuoto come quella di catechizzare i registi, ma per una nuova e miglior legislazione; per un riordinamento delle nostre istituzioni cinematografiche, senza di che non sarà dato uscire da una crisi che può essere mortale, nonostante l'euforia dei miliardi che volano tra nugoli di cambiali. Significa guardare alle cose come realmente sono.

Tutto il resto è retorica.

---

(1) Recentemente Lattuada (8 giugno 1951) ha dichiarato a un redattore dell'Ansa: « Si va indietro, invece di migliorare, nei rapporti tra l'artista cinematografico e l'industria e debbo tristemente constatare che oggi, salvo rare eccezioni, non si ha la possibilità di espressione che si aveva qualche anno or sono, anche considerando soltanto il lato materiale, per fare un film con intenti d'arte ».